

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR

IVAN SOUSA ROCHA

**A MORTE E O RENASCIMENTO DO ROMANCE POLICIAL
SEGUNDO FRIEDRICH DÜRRENMATT**

CURITIBA

2009

IVAN SOUSA ROCHA

**A MORTE E O RENASCIMENTO DO ROMANCE POLICIAL
SEGUNDO FRIEDRICH DÜRRENMATT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Paulo A. Soethe

CURITIBA

2009

À minha mãe,
Sonia Maria de Sousa Rocha (1944-2001),
de saudosa memória.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Paulo Soethe, por sua orientação neste estudo, bem como por sua compreensão, no percurso que fizemos juntos.

Ao professor Dr. Édison da Costa, por suas sábias sugestões e indicações bibliográficas, que muito acrescentaram a este trabalho.

Às professoras Dra. Mail Marques de Azevedo e Dra. Raquel Illescas Bueno, por seu suporte material e moral, que também muito contribuíram para esta pesquisa.

Ao meu pai, Ivan, e à minha irmã, Maria Fernanda, por seu amor e apoio, sempre que necessário, neste e em outros momentos da vida.

À minha namorada Manuella, por seu amor, lealdade e compreensão nos momentos difíceis, da minha vida pessoal e profissional.

Aos colegas Jeferson, Lielson e Renato, pelos ótimos debates de idéias e pela troca de referências no desenvolvimento do trabalho.

Aos amigos João Paulo, Rachel, Gustavo, Priscilla e Giuliani, por seu apoio e sua presença neste momento da minha vida.

“O que é a Justiça? Temos um sistema de leis que é um sistema lógico, e as raízes desse sistema são sempre subjetivas. A Justiça se encontra diante de um fato, um fato passado, e tem de estabelecer a verdade sobre o que se passou. Isso já é uma ficção. Sempre é possível que a verdade seja outra. É impossível reconstruir a verdade. A verdade é uma ficção.”

(DÜRRENMATT, 1990)

RESUMO

Este trabalho de dissertação tem como objeto as histórias policiais do escritor e dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt: os romances *O juiz e seu carrasco*, *A suspeita*, *A promessa* e *Justiça*, e o conto “A pane”. Inicialmente, abordam-se as características gerais da obra e a visão de mundo (*Weltanschauung*) do autor, para relacioná-las à sua produção policial. Na sequência, faz-se um estudo da conceituação, classificação e aspectos ideológicos das histórias policiais, bem como da inserção dos romances do *corpus* nessas questões, com o objetivo de mostrar a “problemática” que deriva dessas obras, em oposição aos modelos dos romances policiais clássicos ou convencionais. A seguir, são examinadas as categorias classificatórias propostas pelas teorias da literatura de massa – romance popular, trivial e formulaico –, com o objetivo de entender as relações que as obras de Dürrenmatt estabelecem com tais teorias. Por fim, focalizam-se alguns elementos dos romances policiais do *corpus*, que também ocasionam a “problemática” mencionada acima: a caracterização dos detetives-heróis e a função desempenhada pelo acaso; a estrutura do enredo é focalizada, em detalhe, na análise do conto “A pane”. Além disso, discutem-se dois recursos importantes, utilizados de forma deliberada e com objetivos específicos pelo autor: a paródia – aqui entendida como espécie da intertextualidade – e a sátira, com ênfase no aspecto do grotesco.

Palavras-chave: Literatura de língua alemã. Romance policial moderno. Literatura de massa. Paródia. Sátira. Friedrich Dürrenmatt.

ABSTRACT

This dissertation work has for its object the crime stories by Swiss author and dramatist Friedrich Dürrenmatt, namely the novels *The Judge and His Hangman*, *Suspicion*, *The Pledge*, *The Execution of Justice*, and the short story *Traps*. An overview of the author's oeuvre and his Weltanschauung is given first, with a view to relating these to his crime stories. That is followed by a study of the concept and typology of crime stories and of ideological aspects in them, and by a discussion of how the author's novels relate to these, aiming at outlining the problems arising from his works, as opposed to classic or conventional models for crime novels. Next, the classificatory categories proposed by mass literature theories – popular, trivial and formulaic novel – are examined, with a view to understanding how Dürrenmatt's works are seen by those theories. Finally, some elements of the crime novels selected are analyzed for their relation to the problems mentioned above. The characterization of the protagonist detectives and the role played by chance are investigated, and plot structure is scrutinized in an analysis of the short story *Traps*. Two important fictional resources are then considered that are deliberately used by the author for specific aims: parody, understood here as a kind of intertextuality, and satire, with an emphasis on the grotesque.

Keywords: German language literature. Modern crime fiction. Mass literature. Parody. Satire. Friedrich Dürrenmatt.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1 VISÃO DE MUNDO E ESTILO(S) DE FRIEDRICH DÜRRENMATT | 13 |
| 2 DÜRRENMATT E O ROMANCE POLICIAL | 22 |
| 2.1 O QUE É ROMANCE POLICIAL | 22 |
| 2.2 CLASSIFICAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL | 28 |
| 2.3 A IDEOLOGIA DO ROMANCE POLICIAL E A VICARIEDADE | 41 |
| 3 OS ROMANCES POLICIAIS DE DÜRRENMATT E AS TEORIAS DA LITERATURA DE MASSA | 53 |
| 3.1 O ROMANCE DE MASSA (POPULAR) | 53 |
| 3.2 O ROMANCE TRIVIAL | 62 |
| 3.3 O ROMANCE FORMULAICO | 68 |
| 4 PARTICULARIDADES DOS ROMANCES POLICIAIS DE DÜRRENMATT | 77 |
| 4.1 OS DETETIVES-HERÓIS | 77 |
| 4.2 UM ELEMENTO PERTURBADOR: O ACASO | 92 |
| 4.3 UM CASO ESPECIAL: “A PANE” | 98 |
| 4.4 A INTERTEXTUALIDADE E A PARÓDIA | 104 |
| 4.5 A SÁTIRA E O GROTESCO | 120 |
| CONCLUSÃO | 143 |
| REFERÊNCIAS | 145 |

INTRODUÇÃO

O suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), embora possua grande fama por sua obra como dramaturgo – haja vista as peças que são consideradas suas obras-primas: *A visita da velha senhora* (*Der Besuch der alten Dame*, de 1956) e *Os físicos* (*Die Physiker*, de 1962), entre outras –, foi também um prolífico contista e romancista.

É nessa sua produção menos conhecida que se encontra o objeto da presente dissertação, os seus romances policiais: *O juiz e seu carrasco* (*Der Richter und sein Henker*, romance de 1950), *A suspeita* (*Der Verdacht*, romance de 1951), “A pane: uma história ainda possível” (“Die Panne: Eine noch mögliche Geschichte”, conto de 1956), *A promessa: réquiem pelo romance policial* (*Das Versprechen: Requiem auf den Kriminalroman*, romance de 1958) e *Justiça* (*Justiz*, romance iniciado em 1957, mas publicado somente em 1985). Considerando-se a variedade dos recursos utilizados e dos temas abordados em cada obra, o estudo dará ênfase às características mais importantes de cada uma delas, como se verá a seguir.

Comentando tais romances de Dürrenmatt, a professora Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio (2005), da Universidade do Porto, escreve que “[a] estes romances se referem alguns críticos como ‘romances policiais inquietantes’, ‘romances policiais problemáticos’ ou ainda ‘romances policiais paradoxais’, designações estas mais pertinentes do que parecem a um primeiro olhar.” Isso se deve ao fato de que os romances – e o conto – supracitados, embora possam ser facilmente inseridos no gênero policial, uma vez que suas histórias giram em torno da elucidação de crimes, também possuem peculiaridades que transcendem esse gênero – ou essa “fórmula”, como dizem certos teóricos, como John G. Cawelti em seu livro *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture* (1977). Logo, percebe-se que as obras que compõem o nosso *corpus* são essencialmente formas desviantes do romance policial inglês de enigma e do romance negro (ou *noir*) norte-americano, as narrativas policiais que nos servem de modelo.

Assim, o nosso estudo tem como objetivo buscar, dentro não só das teorias mais conhecidas sobre o romance policial, mas também em determinadas abordagens culturais e sociológicas, as causas e os efeitos dessas “inquietações”, desses “problemas” ou desses “paradoxos”, mencionados no parágrafo acima.

Tal abordagem nos parece legitimada por uma proposta de pesquisa como a elaborada por Umberto Eco (2004a, p. 63), que visa estudar a “estrutura ‘informativa’ da trama; elemento de crítica social, utopia, sátira moralista”, servindo para demonstrar “que existe a possibilidade de uma pesquisa crítica sobre os produtos, válidos ou degradados, de uma

cultura de massa.” Por outro lado, uma pesquisa como essa deve procurar ultrapassar certa vertente elitista ou aristocrática existente na crítica literária, que vê o romance policial como gênero “inferior”, ou como “paraliteratura”, da qual se tem como exemplo clássico o norte-americano Edmund Wilson. Entre 1944 e 1945, ele publicou uma trilogia de ensaios – “Why do people read detective stories?”, “Who cares who killed Roger Ackroyd?” e “Mr. Holmes, they were the footprints of a gigantic hound!” (WILSON, 1950) – nos quais apontava os defeitos do gênero, ao mesmo tempo em que o chamava de “um vício”.

Dito isso, passamos à estrutura da dissertação. Em um primeiro momento, procuraremos expor os principais elementos da visão de mundo e do estilo de Dürrenmatt. Como *visão de mundo*, entendemos a forma como o autor compreende a realidade, ou seja, as suas concepções sociais, políticas e morais; tal visão corresponde à maneira pela qual o autor se posiciona perante as mais diversas questões e problemas da experiência humana. Com *estilo*¹, queremos significar a forma específica pela qual o autor manifesta o seu pensamento artístico, ou seja, o acabamento formal que ele confere a suas obras, o que inclui a utilização de técnicas e de recursos específicos. No nosso caso, esses dois conceitos compõem o modo pelo qual Dürrenmatt pensa e se expressa em sua atividade de dramaturgo, e que acaba influenciando a sua escritura de romances policiais. Serão analisadas igualmente as linhas de pensamento que o marcaram, o seu contexto histórico e a forma como ele vê o gênero policial.

Em segundo lugar, será analisado como ocorre a inserção das narrativas de Dürrenmatt no gênero policial, com uma discussão pormenorizada sobre os principais aspectos desse gênero. Nessa mesma seção, propomos uma classificação de suas histórias dentro das três principais correntes do romance policial – conforme a tipologia formulada por Tzvetan Todorov (2006) –, seguida da análise das características de suas respectivas obras e autores mais importantes. A tipologia de Todorov abrange: o *romance de enigma* (ou “clássico”, surgido na Inglaterra no final do século XIX), o *romance negro* (ou *noir*, ou ainda *hard-boiled*, que se originou nos Estados Unidos na primeira metade do século XX), e o *romance de suspense* (que se nos afigura como uma categoria à parte das outras duas). Além disso, acrescentaremos uma nova espécie às mencionadas acima: a *escola crítica social*, conforme a denominação de Ernest Mandel (1988, p. 197), de caráter pós-moderno e global, que vem se desenvolvendo a partir de meados do último século; embora demos ênfase ao policial europeu continental, também podemos encontrar exemplos desse tipo de romance no Brasil. Essa

¹ Aqui consideramos o termo em sua concepção ampla, ao mesmo tempo em que admitimos que uma obra pode ter mais de um estilo; nesse sentido, o romance é uma forma *pluriestilística*.

categoria leva em conta os conteúdos de romances desse tipo, que consistem em abordagens críticas e questionadoras de diversos aspectos (sociais, políticos, econômicos e humanos, por exemplo) do mundo contemporâneo.

A seguir, estudamos a ideologia que permeia o gênero policial, desde seus primórdios no século XIX até hoje. Com o termo *ideologia*, queremos dizer o complexo de idéias (principalmente sociais, políticas e históricas) que participaram da formação desse gênero literário, encontrando-se em sua base; por outro lado, esse conceito inclui os pensamentos ou concepções que o gênero ajuda a disseminar, transformando o modo de pensar do seu público leitor ou adequando-se a ele. Para tanto, classificamos a narrativa policial em categorias mais amplas, que dão título às subdivisões do capítulo 3: o *romance popular* – que faz parte da chamada *literatura de massa*, classificação que leva em conta o público leitor –, o *romance trivial* – que leva em consideração a complexidade da narrativa –, e o *romance formulaico* – que leva em conta as convenções presentes na estrutura das narrativas. É importante notar que, embora partam de abordagens diferentes, os estudos que resultaram nessas categorias possuem os mesmos objetos: além do *romance policial*, que inclui o de *espionagem*, há o *romance de aventuras* e respectivo sucedâneo, o de *ficção científica*, o *romance de terror*, o *romance sentimental* (ou “cor-de-rosa”, destinado ao público feminino) e o *melodrama social*. Isso quer dizer que todos esses subgêneros narrativos apresentam as seguintes características: são consumidos em grandes quantidades pelo público leitor – o que os torna *de massa* ou “populares” –, possuem estruturas simples, baseadas em oposições maniqueístas – o que os torna *triviais* –, e são construídos a partir de fórmulas específicas – o que os torna *formulaicos* –, diferentemente do que ocorre com as obras eruditas ou “de proposta”.

Após as análises de cunho geral, passaremos a tratar de aspectos próprios dos romances policiais de Friedrich Dürrenmatt. Assim, examinam-se os detetives-heróis, traçando um paralelo com os protagonistas das obras de autores-chave dos períodos precedentes, e destacando suas características específicas. Nesse sentido, é importante buscar significados para a doença do comissário Hans Bärloch de *O juiz e seu carrasco* e *A suspeita*, para a obsessão do inspetor Matthäi de *A promessa*, e para a embriaguez do advogado Felix Spät de *Justiça*.

Também trataremos de forma pormenorizada de um dos aspectos que melhor identificam os romances policiais de Dürrenmatt: o *acaso*. Dessa forma, veremos como esse elemento é estranho à narrativa policial clássica, e de que forma ele produz inquietação ou problematiza as obras do escritor. Faremos, ainda, um breve comentário sobre o conto “A pane”, que nos parece ser o que mais se diferencia dentro do nosso *corpus*, a começar por sua

forma breve, passando por características estruturais específicas que escondem a sua natureza policial.

Por fim, serão discutidos recursos que possuem papel de destaque na obra de Dürrenmatt como um todo, e em seus romances policiais em particular: a *paródia*, entendida como um caso específico de *intertextualidade*, e a *sátira*, utilizada juntamente com o *grotesco*.

Sobre a *paródia*, tomamos como fundamento os estudos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (1981a; 1981b; 2002), e também a abordagem pós-moderna de Linda Hutcheon (1991a; 1991b; 1991c). Dessa forma, mais do que uma ridicularização do objeto parodiado, vemos que a paródia contemporânea representa um diálogo construtivo com esse objeto. Tendo como base as regras e as convenções de um gênero literário ou de uma obra específica, por meio da paródia o autor reinterpreta e reelabora os conteúdos do texto original. Este é colocado em um outro contexto, e por esse processo adquire novos significados. Por causa dessa relação com outro(s) texto(s), que a leva a ter objetivos diferenciados, entendemos a paródia como uma realização específica da categoria *intertextualidade*. Na obra de Dürrenmatt, temos uma paródia explícita na própria estrutura do romance *A promessa*: a história de uma investigação que não teve resultado – ou seja, o contrário do que ocorre nas narrativas policiais convencionais – é contada por um dos envolvidos, o Dr. H., que tem como interlocutor justamente um escritor de romances policiais. Dessa forma, contrapõem-se a fórmula do romance policial à “realidade” caótica, conduzindo não só a uma crítica, mas também a uma resignificação do gênero.

Por outro lado, a *sátira*, desde suas origens na Antigüidade, possui como objetivo elaborar uma crítica sociopolítica de um determinado momento histórico. Dessa forma, o satirista vê a realidade “de fora” e aponta os seus defeitos, sendo que um dos recursos mais utilizados para se conseguir esse objetivo é o *grotesco*, a distorção da realidade. Na obra de Dürrenmatt, há elementos satíricos – e grotescos – tanto em peças como *A visita da velha senhora* e *Os físicos*, como nos romances *A suspeita* e *Justiça*, e no conto “A pane”. Assim, vemos que o uso da sátira também compõe a visão de mundo do autor, que tem como finalidade denunciar a corrupção da sociedade e de suas instituições (principalmente a Justiça), o que ele realiza, por exemplo, em “A pane”, com o “julgamento” do protagonista Alfredo Traps por um tribunal composto por personagens grotescos.

1 VISÃO DE MUNDO E ESTILO(S) DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

Em termos de estilo, Dürrenmatt foi influenciado pelo dramaturgo naturalista sueco August Strindberg (1849-1912), mas é também considerado um dos principais discípulos do alemão Bertolt Brecht (1898-1956), principalmente por adotar uma visão antiilusionista e contestadora em seu teatro. Contudo, apesar de utilizar esses princípios em suas peças, o autor suíço desenvolveu formas próprias para cumprir seus propósitos estéticos. Dürrenmatt possuía uma visão desiludida e crítica do mundo e, diferentemente de Brecht, não acreditava na ação do homem, nem na transformação social; como escreve Mário da Silva (*in* DÜRRENMATT, 1976, p. XIV):

Como Brecht, Dürrenmatt ataca o dinheiro, os mecanismos de ascensão ao poder, o casamento, o mau uso da tecnologia. Como Brecht, ele se vale de uma proposta antiilusionista de teatro. Como Brecht, ele usa situações históricas longínquas para caracterizar uma situação atual. Mas, ao contrário de Brecht, Dürrenmatt não acredita na ação redentora de qualquer transformação social. Sua preocupação maior dirige-se para o homem, para a condição humana colocada diante de um mundo, que seria cômico se não fosse trágico.

Influenciado pelos existencialistas franceses Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Albert Camus (1913-1960), o autor suíço desenvolveu, segundo Celeste Ribeiro de Sousa (*in* DÜRRENMATT, 2007, p. 10-11), uma “percepção do mundo como absurdo, como paradoxo, e da vida como uma experiência desprovida, vazia de sentido, em que inocentes também são punidos.” Apesar dessa semelhança em relação aos representantes do chamado *teatro do absurdo*, entre eles o irlandês Samuel Beckett (1906-1989) e o romeno Eugène Ionesco (1909-1994), segundo Otto Maria Carpeaux (1994, p. 301), “[o] teatro fantástico de Dürrenmatt não é [...] a apologia do absurdo. Denuncia o absurdo na atualidade, o que lhe garante sucesso universal.” A utilização de elementos grotescos em suas obras também o aproxima do teatro do absurdo, mas conforme o próprio autor escreve em seus “Apontamentos” para a peça *Os físicos*, “[h]istória assim pode ser grotesca, mas não é absurda (desprovida de sentido).”² (DÜRRENMATT, s.d., p. 91).

Em seu trabalho também são encontradas influências do *expressionismo*, o que levou Otto Maria Carpeaux (1994) a chamá-lo de “neo-expressionista”; nas palavras do crítico austríaco radicado no Brasil: “estamos em pleno Expressionismo, em plena atividade de desmascaramento. Mas o estilo não é o de Brecht. É fantástico, exuberante. Não é didático,

² Essa diferença que Dürrenmatt estabelece entre o *grotesco* e o *absurdo* será importante quando tratarmos mais à frente da primeira categoria. Assim, em sua obra, vemos que o *grotesco* possui significados explícitos, o que se contrapõe ao que ele entende como *absurdo*.

mas deformador.” (CARPEAUX, 1994, p. 301). Dessa forma, são características presentes na obra – não só teatral – de Dürrenmatt, que o aproximam do expressionismo, conforme Julio Diamante (*in* DÜRRENMATT, 1965, p. 27):

1. Estilo al servicio de la expresión [...];
2. Interés por el absoluto [...];
3. Personajes [grotescos] [...];
4. Desmaterialización de los decorados [...];
5. Introducción de hechos y personajes fantásticos [...].

Com relação aos personagens, seus aspectos grotescos são de fundamental importância nas peças e romances do autor, entre os quais Claire Zahanassian, a “velha senhora”; Mathilde von Zahnd, a diretora do hospício de *Os físicos*; o judeu gigante Gulliver e o anão assassino, ambos de *A suspeita*; o juiz, Zorn, Kummer e Pilet, o quarteto de senhores aposentados que compõem o “tribunal” em “A pane”; e a anã milionária Monika Steiermann, de *Justiça*.

Além do expressionismo, Julio Diamante (*in* DÜRRENMATT, 1965) propõe outros aspectos que caracterizam o estilo dürrenmattiano: o *humorismo*, o *sociologismo* e o *moralismo*. O primeiro podemos perceber em sua opção pela comédia; o segundo, por sua percepção dos problemas sociopolíticos de sua época. Quanto ao moralismo, temos que:

Bajo toda esa apariencia de “enfant terrible”, Dürrenmatt se nos muestra como un moralista exigente, y sólo gracias a su constitución de desbordante vitalidad se salva de caer en el puritanismo. Curiosa mezcla de calvinismo (por educación) y humanismo (por temperamento) [...] La actitud moral de Dürrenmatt ante la vida es, en esencia, la de contemplar las cosas sin miedo. Dentro de este sencillo esquema moral, los elementos de mayor poder corrosivo son el dinero y el poder. (*in* DÜRRENMATT, 1965, p. 30)

Para tratar da *visão de mundo* (ou *concepção de mundo*, ou ainda, *cosmovisão*) do autor suíço, inicialmente exporemos determinadas idéias com o objetivo de delimitar e entender esse conceito. A cosmovisão, no sentido literário, é um conceito que combina vida, arte e filosofia; para o filósofo alemão Wilhelm Dilthey (*apud* MOISÉS, 1978, p. 107), a especulação sobre as visões de mundo “se constitui na substância mesma da Filosofia.” Assim, tomamos a definição de um seguidor seu, o também alemão Karl Jaspers (*apud* MOISÉS, 1978, p. 107-108), que a ela acrescenta a idéia de *valor*; para ele, a concepção do mundo (*Weltanschauung*)

é algo total e universal, quando se fala, por exemplo, de saber, não de saber particular, senão de saber como uma totalidade, um cosmos. No entanto, a concepção do mundo não é meramente um saber, mas uma manifestação de valorações, conformação da vida, destino, na hierarquia vivida dos valores. Ou ambas as coisas em distintas formas de expressão. Quando falamos de concepções do mundo, queremos

dizer idéias, o último e o total do homem, tanto subjetivamente, como vivência e força de reflexão, quanto objetivamente, como mundo externamente conformado.

Por outro lado, compartilhamos a opinião de Wolfgang Kayser (*apud* MOISÉS, 1978, p. 110), para quem a visão de mundo de um escritor tem interesse “na medida em que o seu pensamento, os seus valores, os seus sentimentos, em resumo, a sua cosmovisão está impressa no texto [...]”. Nesse sentido, procuramos identificar tanto as idéias individuais como as tendências culturais da época – meados do século XX –, que se encontram consubstanciadas na obra de Dürrenmatt.

Sendo assim, ao analisar o contexto histórico em que viveu o autor suíço, podemos encontrar certos subsídios que nos permitem identificar e compreender a sua visão de mundo. Deve-se lembrar que grande parte da produção de Dürrenmatt pertence ao período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, quando a Europa se encontrava em reconstrução física e moral. Com isso, o escritor focaliza a sua crítica no “enriquecimento a qualquer custo” provocado pelo Plano Marshall, implantado pelos Estados Unidos a partir de 1947, assim como no poder do dinheiro, das grandes corporações capitalistas que se sobrepõem ao Estado de Direito.

Um exemplo da concepção do autor quanto à influência que o dinheiro exerce sobre as pessoas é encontrado no romance *Vale do caos* (*Durcheinandertal*, de 1989). Aqui, vemos o personagem de Moisés Melker pregando a sua “religião”:

Bem-aventurados aqueles [...] que são pobres de espírito, pois é deles o reino dos céus. Pobre de que espírito? Do espírito do Grande Velho no céu (Melker se referia ao Deus com barba)? Então eles não seriam bem-aventurados, mas mal-aventurados. Não, bem-aventurados são aqueles que são pobres de espírito dos homens, os pobres, *pois o espírito dos homens era o dinheiro, pecunia* em latim, originário de *pecus*, besta. Dinheiro era bestial. Do comércio de trocas, besta contra besta, camelo contra camelo, tornou-se besta contra dinheiro, camelo contra dinheiro, valor contra valor. *O homem valia pelo dinheiro*. Ele é a base de tudo o que o homem faz, sua cultura e sua civilização, e por isso tudo o que o homem faz e causa com e por meio do dinheiro, o bem e o mal, a enorme circulação dos negócios com o pão para irmãos e com a miséria para irmãos, com o que nos veste e com o que nos despe, com os valores e os desvalores da vida, com o que fica e com o que passa, com o necessário e o supérfluo, com a arte e o *kitsch*, com a cinematografia e a pornografia, com o amor altruísta e o amor comprado, tudo são vaidades. (DÜRRENMATT, 1991, p. 41-42) [grifos nossos]

As relações nefastas entre economia, política e crime são ilustradas no romance *Justiça*, com a narração sobre a história da família Steiermann, uma longa linhagem de fabricantes de armas. A transformação da “Fábrica de Máquinas e Armas Trög” na ironicamente denominada “Trög S.A. – Indústria Assistencial”, fabricante de próteses, mostra como ocorre o surgimento e a manutenção de uma indústria monopolista internacional:

O mercado internacional: a expressão não é exagerada. Conquistado através de trabalho obstinado, de qualidade, sobretudo, porém, pelo aproveitamento resolutivo da situação através da aquisição, sem consideração, de todas as fábricas de próteses estrangeiras (geralmente pequenas empresas). Essa nova geração entendeu as possibilidades que a neutralidade de nosso país oferece a um fabricante de próteses, isto é, como a liberdade de fornecer indistintamente a todas as partes, vencedores e vencidos na Primeira e na Segunda Guerra Mundial, e hoje, tropas do governo, guerrilheiros e rebeldes. (DÜRRENMATT, 1987, p. 107)

No mesmo livro, o Dr. Isaak Kohler, empresário e político que cometeu o homicídio que inicia a ação da história, faz uma reflexão no sentido de associar o poder político às leis da guerra: “A economia e a política estavam sujeitas às mesmas leis, ou seja, às da política do poder. Isso também se aplicava à guerra. A economia, em especial, era uma continuação da guerra com outros meios. Assim como existiam guerras entre países, havia guerras entre grupos empresariais.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 190). Além disso, como o romance pretende demonstrar, tais grupos empresariais são impenetráveis à justiça e a manipulam com facilidade, quando existe um crime em que estão envolvidos.

Por outro lado, em *A suspeita*, vemos na fala da enfermeira Marlok a relação que o autor constitui entre lei, poder e riqueza:

– Como se houvesse regras sobre os homens, válidas independentemente do poder que um homem possui! *A lei não é a lei, a lei é o poder*; essa sentença está escrita sobre os campos em que perecemos. Nada existe em si neste mundo, tudo é mentira. *Quando dizemos “lei” pensamos no poder; se falamos no poder pensamos em riqueza*, e se a palavra “riqueza” aflora a nossos lábios, esperamos logo gozar os vícios do mundo. A lei é o vício, a riqueza, os canhões, os trustes, os partidos; diga-se o que se quiser, *nada é ilógico, a não ser a frase “a lei é a lei”, que é a única mentira*. (DÜRRENMATT, s.d., p. 109-110) [grifos nossos]

Tanto em seus romances como em suas peças, o autor nos propõe uma reflexão sobre esse mundo, que se encontra em estado de anomia. Dessa forma, escreve Celeste Ribeiro de Sousa (*in* DÜRRENMATT, 2007, p. 13-14) que são preocupações constantes na obra do autor suíço “problemas de explosão demográfica, e problemas advindos da industrialização e de sua tecnologia, do estatismo e da burocracia, da massificação e do conseqüente anonimato a que as pessoas são reduzidas.” Além dessas questões, Dürrenmatt duvida do próprio homem, que está condenado a se perder, porque sucumbiu às pressões externas, tornando-se incapaz de mudar a si mesmo. Ou, como resumiu Salvatore D’Onofrio (1990, p. 501):

Sua dramaturgia apresenta a crise de todos os grandes ideais da humanidade, que se tornaram pura utopia: capitalismo, socialismo, religião, heroísmo, fraternidade, amor. A dura realidade da existência é a luta pela satisfação dos instintos, pelo dinheiro, pela ascensão social. O egoísmo humano atinge não só os indivíduos, mas inteiras coletividades. *As instituições sociais, especialmente a justiça, são facilmente corruptíveis porque ninguém resiste à força do dinheiro e ao jogo de interesses*. É este desencanto que justifica sua predileção pelo tom irônico e pela comédia, embora de fundo trágico. [grifo nosso]

As críticas mais numerosas e contundentes às instituições judiciárias se encontram no romance *Justiça*. Nele se narra uma história de manipulação da justiça pelo poder político e econômico, que leva um criminoso à absolvição enquanto incrimina um inocente, mas que *teria* motivos para cometer o crime. As críticas são em várias direções: quanto à falta de transparência da justiça, uma vez que para o advogado Felix Spät ela “se passa em larga escala atrás dos bastidores” (DÜRRENMATT, 1987, p. 27); quanto aos procedimentos obscuros que são realizados em seu nome, como os que ocorrem na agência de detetives, pois “[g]raças ao instituto de Lienhard, muitos processos tomavam um rumo inesperadamente favorável para o réu” (DÜRRENMATT, 1987, p. 69); e quanto ao resultado que a manipulação referida acima traria para o caso, um segundo assassinato que “nós teríamos de cometer, nós, os representantes da justiça, com os quais o velho [o Dr. Isaak] estava brincando” (DÜRRENMATT, 1987, p. 77). Por outro lado, o autor apresenta uma visão *pragmática* da justiça, que leva em conta somente os interesses em jogo, expressa pelo advogado Stüssi-Leupin, que “passara seus anos de aprendizado como advogado dos camponeses [...], não para introduzir a justiça naquele vale, mas para mantê-la afastada” (DÜRRENMATT, 1987, p. 158-159); e uma visão *cética*, expressa pelo comandante de polícia, para quem a justiça muitas vezes “havia perdido seu sentido, tornava-se pura farsa” (DÜRRENMATT, 1987, p. 212), uma vez que ela é uma instituição imperfeita, pois “a pretensão da justiça de representar algo objetivo, um instrumentário inteiramente isento dos germes da consideração à sociedade e dos preconceitos estava de tal modo longe de ser aquilo que realmente era [...]” (DÜRRENMATT, 1987, p. 177).

Essa posição sobre a justiça também pode ser ilustrada com passagens de suas peças mais famosas. Em *A visita da velha senhora*, vê-se o seguinte diálogo entre a personagem principal e o burgomestre (o prefeito) da cidade de Gullen:

| | |
|---------------------|--|
| O burgomestre: | A senhora disse: com uma condição. Posso saber qual é a condição? |
| Claire Zahanassian: | Vou dizer a condição. Eu dou um bilhão à cidade e, com esse dinheiro, <i>compro justiça para mim</i> . |
| O burgomestre: | Em que sentido deve entender-se isso, minha senhora? |
| Claire Zahanassian: | Ao pé da letra. |
| O burgomestre: | Mas justiça não é coisa que se possa comprar. |
| Claire Zahanassian: | <i>Pode-se comprar tudo.</i> ³ |

(DÜRRENMATT, 1963, p. 66) [grifos nossos]

³ No romance *Justiça*, encontra-se um pensamento afim; em suas reflexões sobre a história da Suíça, o advogado Spät diz que: “Nosso pequeno país [...], na verdade, se retirou da história ao entrar no grande negócio.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 36).

Já em *Os físicos*, há a seguinte fala do inspetor de polícia que tenta desvendar os crimes cometidos no hospício:

Inspetor: Sabe, todos os anos eu prendo, tanto na cidade quanto em seus arredores, alguns assassinos. Não muitos. Mal chegam a meia dúzia. Alguns deles eu prendo com prazer, os outros me dão pena. E ainda assim tenho de prendê-los. *Direito é direito*. E agora aí estão o senhor e seus dois colegas. De início, eu me zanguei, por não poder tomar nenhuma atitude. Agora, de repente eu me divirto. Eu seria mesmo capaz de cantar. Achei três assassinos que não tenho de prender, sem que com isso fique de consciência pesada. *Pela primeira vez o direito está de férias. É um sentimento fabuloso. Pois que o direito, meu amigo, exige um grande esforço, a gente se destrói, a seu serviço, moral e fisicamente*. Estou precisando de um descanso. E esse prazer, meu caro, eu o devo ao senhor. E passe bem.⁴

(DÜRRENMATT, s.d., p. 61) [grifos nossos]

Por fim, na peça radiofônica *O sócia* (*Der Doppelgänger*, de 1946), temos a imagem da Justiça como uma instituição sem substância e sem sentido, que muito se assemelha ao tribunal que persegue Joseph K., em *O processo* (1914), do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924):

Diretor: Por meio desta história, o senhor quis me mostrar a justiça da Suprema Corte. [...] Ao menos temos alguma coisa que podemos acusar e não precisamos ficar diante de um Deus nebuloso qualquer, ou seja lá o que for que vocês escritores costumam recomendar como última saída. [...]

Escritor: [...] Ali um raio de sol, acolá o prateado de uma fonte e, por fim, o palacete rococó, cheio de arabescos, copiosamente sobrecarregado, as fachadas repletas de anjinhos, de deuses, de ninfas *kitsch*. [...] Uma escada de pedra, esburacada pelos incontáveis passos dos culpados que por ela subiram, amplas paredes com afrescos desbotados, repletos de arabescos, corredores vazios, onde nossos passos ecoam sem sentido e, finalmente, a sala de audiências, com a estátua da justiça carcomida.

Diretor: Vazio. Tudo vazio. Nenhum juiz, nenhum réu, somente uma janela com vidraças empoeiradas, que bate com o vento.

Escritor: Onde procurar, para onde ir nestes corredores e salões cheios de estátuas de gesso, papel de parede puído e pisos apodrecidos? Tudo está vazio!

Diretor [*furioso*]: E com isso eu devo dar-me por satisfeito?

Escritor: Com isso *temos* que nos dar por satisfeitos.

(DÜRRENMATT, 2007, p. 54-55)

Nesse mundo, onde não existem mais heróis, e conseqüentemente não é mais possível existirem tragédias, Dürrenmatt elege como forma ideal de expressão a *tragicomédia*, ou seja, histórias cômicas em sua aparência, mas que guardam um fundo trágico. Some-se a isso a preferência do autor pela chamada *worst possible turn*, ou como ele mesmo diz, “uma história foi pensada até o fim quando teve como meta a pior das possibilidades.” (DÜRRENMATT, s.d., p. 91). É nesse sentido que deve ser encarado o final de *A visita da velha senhora*, com o

⁴ Como se verá adiante, essa idéia de *aniquilamento* provocado pela justiça também está presente no comportamento do advogado Spät, de *Justiça*.

assassinato de Alfred III pelos habitantes de Gullen, bem como o final de *Os físicos*, com a revelação de que a diretora do hospício estava de posse das fórmulas de Möbius, e que por isso os esforços deste foram em vão.

Quanto a seus romances policiais, a nosso ver, o que mais se aproxima da idéia de tragicomédia é *Justiça*. Nele, o advogado Spät⁵ encarna uma *tragédia* ao tomar consciência da armadilha – e, por outro lado, da situação absurda – em que se encontra: ele sabe que o Dr. Kohler realmente matou o professor Adolf Winter e que sua filha Hélène deu sumiço à arma do crime, mas não tem como prová-lo; a isso se soma o fato de se sentir cúmplice do doutor, principalmente com relação à morte de Daphne Müller. Assim, a única forma que Spät vislumbra para concretizar a justiça nesse caso é assassinar Kohler, quando este regressar de sua viagem ao redor do mundo, e suicidar-se em seguida. Contudo, seus planos são frustrados quando, após ter se disfarçado de membro da equipe de limpeza do aeroporto, assusta-se ao disparar o tiro – que, na verdade, não causaria dano, pois o comandante de polícia havia colocado balas de festim em seu revólver – e cai de cabeça em um balde d’água, uma situação *cômica*. Depois desse episódio, por recomendação de seu ex-chefe Stüssi-Leupin, Spät se torna defensor no vale dos Stüssi, afunda-se ainda mais no alcoolismo e vem a morrer de forma melancólica, quase trinta anos após os fatos narrados no romance.

Assim, Dürrenmatt vê a forma cômica como o único modo de representar esse mundo diluído, fragmentado e amorfo. Por meio da comédia – como também é o caso de *Frank V* (peça de 1959), cujo subtítulo é “Comédia de um banco privado”, uma combinação no mínimo inusitada –, o autor ridiculariza as instâncias do poder econômico e político, criando uma alegoria que pretende expor sua negatividade. Como escreve Paulo A. Soethe (1993, p. 163):

[Na obra de Dürrenmatt] o poder é desmascarado alegoricamente em seu caráter de degeneração e corrupção por interesses meramente econômicos, que se superpõem à própria vida. O amor como centro organizador da existência humana, aquilo que poderia atribuir sentido à vida dos homens e suas relações, é substituído pelo objeto morto, pelo elemento artificial e patológico [como a perna mecânica e as inúmeras cirurgias plásticas de Claire Zahanassian, e a sede pelo poder de Mathilde von Zahnd]. [...] Nas peças de Dürrenmatt o vazio e a inconformidade permanecem, mas transformados em objetos passíveis de crítica e reação.

Tendo em mente essa visão de mundo do autor suíço, bem como os aspectos de sua obra analisados acima, neste momento passaremos a discutir a sua relação com o romance policial. Antes de tudo, é interessante fazer referência a um autor seu contemporâneo e cuja obra

⁵ Aqui é interessante apontar que, como diz o arquiteto Friedli, o nome de Spät, que em alemão significa *tarde* ou *atrasado*, “não deixa de ser acertado” (DÜRRENMATT, 1987, p. 64).

guarda certas semelhanças com a de Dürrenmatt, o italiano Leonardo Sciascia (1921-1989). Falaremos dele mais adiante, mas certos elementos podem ser levantados no momento. Escritor de romances policiais profundamente preocupados com a situação política de sua Sicília natal – em especial com a penetração da máfia nas diversas instâncias do poder –, acreditamos que Sciascia possui outra característica que o coloca em contato com o autor suíço, o que pode ser atribuído ao *Zeitgeist*, ao “espírito do tempo” de meados do século XX. Em *Majorana desapareceu*, livro publicado em 1975, o autor italiano narra, em tom semi-documental, a vida e o desaparecimento (ocorrido na década de 1930), de um dos mais renomados físicos da Itália, Ettore Majorana. Este aparentemente se suicidou durante uma viagem de navio entre a Sicília e o continente, mas o autor levanta a hipótese de que os estudos do físico estariam se encaminhando para os processos que permitiriam a construção da bomba atômica, e que por temer as consequências dessas descobertas, ele teria decidido se esconder e passar o resto dos seus dias em um mosteiro. Nota-se imediatamente a semelhança com o tema da peça *Os físicos*, em que Dürrenmatt narra a história de um cientista que se interna voluntariamente em um hospício, para que suas fórmulas não sejam utilizadas para o mal da humanidade. Essa relação foi percebida por Lea Ritter Santini, no ensaio que conclui o livro de Sciascia (1991, p. 88):

O problema da responsabilidade do cientista e dos seus limites já alcançou a importância de novo gênero literário, se quisermos considerar a “peça” que leva os físicos para o palco a forma estruturalmente mais conveniente para a transposição literária do tema. A literatura alemã chama-o de *Physiker-drama*. *Die Physiker*, de Friedrich Dürrenmatt, escrito em 1962, pode exemplarmente representar muitas outras obras teatrais de conteúdo análogo e assumir a função emblemática que algumas décadas antes, no tempo da descoberta da cisão do átomo, tinha sido exercida pelo *Galileu* de Brecht.

Por fim, parece-nos fundamental mencionar e comentar uma opinião do próprio Dürrenmatt sobre os romances policiais, bem como sua ideologia: “Ora, como pode o artista existir no mundo da educação formal, dos alfabetos? Uma pergunta que me aflige e para a qual não tenho resposta. *Talvez, na melhor das hipóteses, ao escrever romances policiais, ele faça arte onde ninguém a supõe*. A literatura deve se tornar tão leve que não pese mais nada na balança da atual crítica literária. Apenas dessa forma ela receberá sua importância.” (DÜRRENMATT, 2007, p. 98) [grifo nosso].

Aqui, notamos a visão particular que Dürrenmatt possui em relação ao gênero policial, visão essa que será concretizada em seus romances. O autor passa a valorizar os romances policiais quando descobre neles a possibilidade de fazer uso de sua forma “não-artística” em conjunto com os objetivos que tem em mente, no sentido de problematizar tanto o gênero

quanto a realidade em que vive. Percebemos assim uma constatação de Dürrenmatt sobre a posição elitista da crítica da época – contrapondo a ela o seu desejo de fazer arte “onde ninguém a supõe” –, além de um desejo de que essa visão seja reavaliada. Mesmo que essa posição pareça de desconfiança em relação ao gênero, o autor suíço adotou-o decididamente, nele promovendo reformulações (que serão estudadas adiante) que serviram para expressar sua visão de mundo.

De qualquer modo, ao analisarmos a forma de encarar o mundo de Dashiell Hammett (1894-1961) – um dos mais importantes escritores de romances policiais, fundador da escola “negra” norte-americana –, percebemos certos pontos de contato com a visão dürrenmattiana. As características do romance *noir* norte-americano serão vistas adiante, mas por ora é interessante expor o mundo como o vê Hammett, um universo sem sentido, regido pelas leis do caos – como fica explícito na famosa “história de Flitcraft”, que faz parte de seu romance *O falcão maltês*, de 1930. Segundo John G. Cawelti (1977, p. 173):

In Hammett's hands what later became the hard-boiled story was a bitter and ironic parable of universal corruption and irrational violence. [...] The enemy that Hammett's bitter fictions found beneath the decadent façade of twentieth-century capitalist society was the universe itself. More than any other hard-boiled writer, Hammett's work reflects the vision of a godless naturalistic cosmos ruled by chance, violence, and death that dominates such major twentieth-century writers as Conrad, Crane, and Hemingway. [...] Like the greater works of Conrad, Crane, and Hemingway, his stories are essentially about the discovery that the confronting pieties of the past – belief in a benevolent universe, in progress, in romantic love – are illusions and that man is alone in a meaningless universe.

Considerando essa afinidade de pensamento, não é de se estranhar a opção de Dürrenmatt por se dedicar *inclusive* ao romance policial, colocando nele muito de sua visão descrente do mundo. Podemos mesmo dizer que os romances policiais do escritor suíço são “um passo além” em relação aos romances de Hammett, pois, embora estes mostrem um mundo em desordem, ainda assim são “fechados”, ou seja, suas histórias possuem finais “satisfatórios”, nos quais os criminosos são capturados e punidos. Já nos romances de Dürrenmatt, não nos é permitida essa forma de alívio.

Assim, a forma adotada por seus romances policiais – a “problemática”, a “inquietação” e o “paradoxo”, como analisado acima – é coerente com a sua visão de um mundo regido pelo acaso (*A promessa*), um mundo no qual o detetive deve agir como juiz e carrasco, uma vez que as instituições são falhas (*O juiz e seu carrasco*), e um mundo no qual o dinheiro e o poder fazem com que em um julgamento, a verossimilhança – ou seja, a aparência –, prevaleça sobre a verdade real (*Justiça*).

2 DÜRRENMATT E O ROMANCE POLICIAL

Neste capítulo, veremos as principais definições, características e classificações do gênero policial, como as encontramos na teoria literária. Em seguida, analisaremos os pontos de contato – e as divergências – dessas posições teóricas em relação à prática dos romances de Dürrenmatt.

2.1 O QUE É ROMANCE POLICIAL

Muito se discute sobre a história da narrativa policial, isto é, como e quando ela surgiu; nessas análises, toma-se como base principal o que ela tem de mais fascinante, ou seja, o *mistério*. Assim, diferentes estudiosos buscam as raízes das narrativas que envolvem mistérios em textos tão antigos quanto a Bíblia, e outros escritos na China do período imperial. Em uma época mais recente, no século XVIII da nossa era, temos como precursor do gênero o romance *Zadig, ou o destino*, publicado em 1747 pelo filósofo francês Voltaire (1694-1778); no terceiro capítulo desse livro, vemos o personagem principal deduzir a existência da cadela da Rainha e do cavalo do Rei da Babilônia, baseando-se somente em pistas materiais deixadas por esses animais. Tal procedimento – que também foi descrito pelo escritor norte-americano James Fenimore Cooper (1789-1851) em seu romance *O último dos moicanos* (1826) – foi retomado pelo inglês Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) em suas histórias com o detetive Sherlock Holmes, que se iniciam com o romance *Um estudo em vermelho*, de 1887.

Outros subgêneros que influenciaram – e influenciam – o romance policial são as histórias góticas, como *O castelo de Otranto* (1764), do inglês Horace Walpole (1717-1797), e o famoso romance *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* (1818), da também inglesa Mary Shelley (1797-1851), além das histórias fantásticas do alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), como “O homem de areia” (1816); tais narrativas forneceram a ambientação para o romance policial clássico, como casas de campo e castelos afastados da civilização, ou lugares ermos e sombrios (KURZEN, 2003, p. 20).

Em meados do século XIX, surge um importante precursor do gênero, o romance *The Moonstone* (1868), escrito pelo inglês Wilkie Collins (1824-1889), que narra, da perspectiva de vários personagens, as investigações acerca do desaparecimento da “pedra da lua” do título. Todavia, essa história não pode ser chamada apropriadamente de *policial*, pois há outros núcleos narrativos – que incluem até uma história de amor –, além do que o detetive não possui nela um papel central.

Para os especialistas, contudo, aquele que é considerado o criador do gênero policial é, sem dúvida, o norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) que, com suas três histórias protagonizadas pelo *Chevalier* Auguste Dupin – “Os assassinatos da Rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1844) –, estabeleceu as bases e os principais elementos do gênero, que seriam seguidos e desenvolvidos pelas gerações posteriores do policial clássico, dos quais destacamos o já citado Arthur Conan Doyle, os também ingleses G. K. Chesterton (1874-1936), Agatha Christie (1890-1976) – a chamada “Dama do Crime” – e Dorothy Sayers (1893-1957), e o norte-americano Rex Stout (1886-1975), entre muitos outros.

Dito isso, podemos nos perguntar o que caracteriza uma história policial. A pergunta é pertinente, pois, como veremos, nem toda história que envolve um crime pode ser chamada assim. Segundo Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 8): “Toda narrativa policial apresenta um crime, um delito, e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial. Isto porque além da presença destes elementos é preciso uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração etc.”

Já para Thomas Narcejac (*apud* KURZEN, 2003, p. 22): “Sus ingredientes básicos: el misterio imaginado en función de la investigación que debía aclararlo. Misterio pensado en función de la investigación. El misterio consistía obligatoriamente en algún tenebroso crimen: arrastraba tras de sí todas las convenciones de la literatura más decididamente popular. La investigación, por el contrario, valorizaba los mecanismos más aristocráticos del esprit.”

No entanto, como afirmamos, não é qualquer história que envolve um crime e sua solução que pode ser chamada de policial, “é necessário que essa solução, ou melhor, o esclarecimento do problema, seja obtida por meio de um raciocínio lógico e que haja pelo menos dois elementos principais: o *criminoso* [...] e o *detetive* [...]” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 4) [grifos nossos]. Por outro lado, John G. Cawelti (1977, p. 132), levando em consideração que o romance policial possui uma fórmula específica, utiliza três elementos principais para caracterizá-lo:

there are three minimal conditions for the formula. If a work does not meet these conditions, it is something else:

- (1) *there must be a mystery*, i.e., certain basic past facts about the situation and/or a number of the central characters must be concealed from the reader and from the protagonist until the end [...];
- (2) *the story must be structured around an inquiry into these concealed facts* with the inquirer as protagonist and his investigation as the central action [...];
- (3) *the concealed facts must be made known at the end*. [grifos nossos]

Tendo esses critérios como fundamento de análise, determinadas obras consideradas canônicas, mesmo versando sobre crimes, são excluídas do gênero policial. Tomemos, dentre as mais conhecidas, a peça *Édipo Rei* (c. 429 a.C.), escrita pelo grego Sófocles (c. 496-406 a.C.) e o romance *Crime e castigo* (1866), escrito pelo russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881). Essas duas obras, embora narrem histórias que giram em torno de crimes, não podem ser chamadas de policiais, porque o que menos importa é a elucidação e a explicação desses crimes, que são fornecidas de antemão. Na peça grega, o que nos interessa é o destino trágico do personagem principal, por meio do cumprimento do seu destino, que consistia em matar seu pai e desposar sua mãe; outro aspecto que a diferencia do gênero policial é o fato de que Édipo, se fosse considerado um detetive, “investigaria” seu próprio crime, o que escapa ao modelo do romance policial clássico. Já no romance realista russo, o que nos interessa é a transformação moral por que passa o protagonista Raskolnikov, após ter assassinado sua senhoria e ao se confrontar com a punição. É nesse sentido o comentário de Ernest Mandel (1988, p. 51), que faz uso de determinados conceitos que serão discutidos adiante:

Isto é o que diferencia o romance policial da literatura “não-trivial” que se ocupa do crime. Não é o mistério do ato criminoso (quem matou quem?), mas a trágica ambigüidade da motivação humana e do destino que se situa no âmago de obras como [...] *Crime e castigo* de Dostoiévski, sem citar *Macbeth* e *Édipo Rei*. A verdadeira literatura, como a verdadeira arte, reflete a sociedade através do “espelho quebrado” da subjetividade do autor, repetindo uma fórmula de Trotsky, reiterada por Terry Eagleton. Na *Trivialliteratur* esta subjetividade está ausente e a sociedade está “refletida” apenas para servir, com fins comerciais, a algumas prováveis necessidades dos leitores.

Antes de caracterizarmos os romances de Dürrenmatt como policiais, é preciso discutir brevemente a questão dos chamados *gêneros*, bem como a denominação *policial*. Para Tzvetan Todorov (2006, p. 94), os gêneros funcionam como *intermediários* entre a literatura, que é o termo geral, e as obras, que são o termo particular. Já para René Wellek (*apud* SODRÉ, 1985, p. 25), “deve entender-se gênero como o agrupamento de obras literárias baseado teoricamente tanto na forma exterior (metro ou estrutura específicos) como na interior (atitude, tom, propósito; em termos mais toscos: tema e público).”

Em face da tradicional divisão tríplice dos gêneros (lírico, épico e dramático), as histórias policiais pertencem ao *gênero épico*, pois “são relatos que *apresentam* alguma coisa ou alguém. Neles, o autor distancia-se do objeto (atitude contrária à da lírica), para registrar ou mostrar algo, segundo determinado ponto de vista.” (SODRÉ, 1985, p. 25-26). Em outras palavras, contam-se *ações* praticadas por determinados *personagens*, com o foco narrativo interno (histórias narradas em primeira pessoa) ou externo (em terceira pessoa). Na chamada literatura de massa, por outro lado, o que se entende por *gênero* “são as subdivisões, por

temática e público leitor, da narrativa romanesca” (SODRÉ, 1985, p. 26). Assim, o que aqui se chama por razões práticas de “gênero policial”, seria um *subgênero* do gênero épico da classificação exposta acima, do qual os romances e os contos constituiriam as *espécies*. Assim, José Paulo Paes (1990, p. 28) propõe como gêneros da literatura de entretenimento: “o romance policial, o romance sentimental, o romance de aventuras, a ficção científica e a ficção infanto-juvenil”. A eles acrescentamos os romances eróticos ou pornográficos (variantes do romance sentimental), os romances do faroeste norte-americano (variantes do romance de aventuras), os romances de espionagem (variantes do romance policial), as histórias fantásticas ou de terror, e os melodramas sociais.

A denominação *policial* também levanta algumas questões pertinentes. Em primeiro lugar, poder-se-ia pensar que em todas as narrativas desse gênero, os protagonistas – ou seja, os detetives –, são policiais. Ao contrário, desde a sua gênese, além de policiais – entre eles destacam-se os comissários e os investigadores da polícia judiciária ou civil, como o inspetor Jules Maigret (surgido em 1930), personagem do belga Georges Simenon (1903-1989) –, encontram-se detetives particulares – dos quais o principal exemplo é Sherlock Holmes, que é um “detetive de consultas” – e personagens de outras profissões que eventualmente investigam, ou investigam em uma ou algumas histórias em particular; e aqui tomamos como exemplo o romance *Justiça*, de Dürrenmatt, no qual o detetive é o advogado Felix Spät.

Por outro lado, examinando as denominações utilizadas em outros idiomas, encontramos algumas peculiaridades. Em inglês, utiliza-se *detective* ou *mystery novel*, dependendo do foco do romance em questão; ou ainda *hard-boiled*, para se designar os romances que surgiram nos Estados Unidos a partir da década de 1930, escritos por autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler (1888-1959). Em francês, temos *roman policier* – como utilizamos em português –, ou *roman noir* – utilizado para designar o *hard-boiled* norte-americano. E em alemão há o *Kriminalroman*, denominação que dá ênfase ao crime, ou também *Detektivroman*, designação utilizada, por exemplo, pelo teórico Siegfried Kracauer (1889-1966), em obra homônima de 1925.

Ainda que por vezes sejam utilizadas como sinônimas, pensamos ser importante diferenciar as expressões *romance policial* e *romance criminal*. As duas espécies se assemelham pelo fato de que suas histórias são desencadeadas a partir de um ou mais crimes, mas encontramos nelas diferenças essenciais de duas ordens: nos *personagens* e na *ação*. Enquanto os romances policiais têm como protagonista uma pessoa que investiga o crime, e contam os eventos que ocorrem durante essa investigação, os romances criminais têm como protagonista um criminoso, um “fora-da-lei”, e narram suas desventuras durante a fuga ou

seus estratagemas para enganar as autoridades. Dentro dessa última denominação, podemos dar como exemplo os romances da norte-americana Patricia Highsmith (1921-1995) protagonizados pelo amoral Tom Ripley, como *O talentoso Ripley* (1955) e *O amigo americano* (1974). Nesses romances, como se afirmou, a ação é centrada na figura do criminoso, ou seja, acompanhamos o desenrolar de seus planos, e eventualmente a sua fuga da polícia. Assim, conforme Flávio René Kothe (1994, p. 107), temos que

Novela de detetive e novela criminal não são portanto, a mesma coisa, ainda que ambas tratem de crimes, deciframentos e punições. A primeira é a história da decifração intelectual de um crime de autor desconhecido, o detetive não precisa ser um policial e em geral não é alguém que use da violência física para chegar aos resultados, preferindo usar as células cinzentas, num processo de “dedução” intelectual; a segunda é a história da punição de um crime cometido por autor conhecido. A novela policial é geralmente uma variante da história criminal, quando tem por herói um policial e a polícia geralmente não aparece apenas no fim para prender o criminoso; basicamente há nele um uso maior da violência, tanto ao cometer quanto ao combater o crime, inclusive por parte daquele que se encarrega de decifrar os meandros e subterrâneos da negatividade.

Com o que foi dito acima, poderíamos caracterizar como *policiais* os romances de Dürrenmatt que são objeto deste estudo, pois em todos eles a história se desenvolve em torno do deciframento de um crime. Contudo, devemos ter em mente uma particularidade: o grau de distanciamento desses romances em relação ao padrão do policial clássico. Os romances *O juiz e seu carrasco* e *A promessa* são os que mais se aproximam desse padrão; ou seja, além de girar em torno de crimes, são protagonizados por pessoas que os investigam, respectivamente os inspetores Bärlach e Matthäi. Posteriormente entraremos na discussão sobre o que há nesses romances que os exclui parcialmente do gênero policial; por ora, cabe apenas dizer que, diferentemente do policial clássico, no qual o detetive sempre entrega o criminoso à Justiça, o comissário Bärlach faz as vezes de juiz e carrasco, quando julga e pune Gastmann (seu arquiinimigo) por um crime que este não cometera, já que não pôde puni-lo por um crime que ele realmente havia cometido. Já em *A promessa*, também diversamente do policial clássico, no qual sempre se encontra uma solução, o inspetor Matthäi não consegue prender o criminoso responsável por uma série de crimes sexuais contra crianças, o que havia se tornado uma obsessão para ele, e termina por enlouquecer.

Em relação aos outros dois romances, podemos refletir na seguinte direção: o romance *A suspeita* – que funciona como uma continuação de *O juiz e seu carrasco*, e é protagonizado pelo mesmo comissário Bärlach –, como se verá no tópico seguinte, é considerado um romance de *suspense*, pois o foco central é a preocupação sobre o que acontecerá em seguida, uma vez que o herói está nas mãos do criminoso. Já sobre o romance *Justiça*, diz Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio (2005): “as transformações estruturais e temáticas são de

tal forma violentas que o resultado é uma obra à qual chamaremos, de momento, de *falso policial*” [grifo nosso]. Esse romance narra a investigação patrocinada pelo doutor *honoris causa* Isaak Kohler, assassino que se encontra preso, assumida pelo advogado Spät, e que tem como objetivo descobrir o criminoso *possível* ou *verossímil*, o que ele realmente consegue fazer. Em outras palavras, Spät deve investigar o crime como se o doutor Kohler *não* o tivesse cometido, o que consiste em uma enorme transgressão ao modelo do policial clássico, pois perverte toda a lógica na qual este se fundamenta. Ao final do romance, há um novo julgamento no qual o Dr. Kohler é absolvido, por não ter confessado o crime, por haver contradições nos testemunhos e pelo fato de a arma do crime nunca ter sido encontrada; junte-se a isso o fato de que não foram descobertos os *motivos* do doutor para matar o professor Winter. Spät relembra o julgamento, no qual Kohler foi defendido pelo advogado Stüssi-Leupin, da seguinte maneira:

Enfim, Stüssi-Leupin deu um *show*. Foi brilhante, admito-o. As testemunhas arroladas se contradisseram [...]; o fato de o revólver nunca ter sido encontrado foi explorado por Stüssi-Leupin para valer, o fato desta circunstância não ter sido levada em conta no primeiro processo e de, por conseguinte, faltar o *corpus delicti*, por si só já era um motivo para absolver Kohler por insuficiência de provas. Contudo, pouco a pouco, Stüssi-Leupin fez a suspeita recair sobre Benno, presente no “Du Théâtre” à hora do crime [...] (DÜRRENMATT, 1987, p. 169-170)

Com isso, o Dr. Benno, que *em tese* possuía os meios e os motivos para cometer o crime, acaba sendo incriminado e se suicida, gesto que é visto como uma confissão de sua culpa. Dessa forma, “[o] doutor *honoris causa* Isaak Kohler foi gloriosamente absolvido com todas as honras.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 171).

Por fim, o conto “A pane” é chamado por Maria de Lurdes Sampaio (2005) de *policial psicanalítico*, pois

Distinguindo-se de imediato dos romances anteriores pela sua conclusão (o suicídio do protagonista), *A avaria* [como “A pane” é conhecido em Portugal] inverte, à superfície, o princípio do romance policial: *parte-se, aqui, da ausência de crime para o crime, da ordem para a perturbação, da vida para a morte*. [...] A psicanálise, funcionando aqui como modelo de averiguação da verdade e da culpa desconhecida, preservará, por seu lado, o paradigma indiciário que rege a detecção clássica. [grifo nosso]

Isso se dá por meio do simulacro grotesco de julgamento do caixeiro-viajante Alfredo Traps, em que o juiz, o promotor público, o advogado de defesa e o carrasco são velhos aposentados de suas profissões e têm como passatempo promover julgamentos de outras pessoas por diversão. Agindo dessa forma, eles conseguem, por meio de acusações e confissões, fazer vir à tona uma culpa – pela morte de seu chefe Gygax – que Traps desconhecia, mas que acaba por reconhecer, e que o leva a se punir com o suicídio.

Como se vê, os romances policiais de Dürrenmatt são problemáticos, a começar por sua denominação.

2.2 CLASSIFICAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL

Embora já tenhamos adiantado no tópico anterior certos aspectos que serão aqui abordados, partimos agora para uma classificação – ou *tipologia*, como escreve Tzvetan Todorov (2006) – interna ao gênero policial, levando em conta a forma pela qual as narrativas se estruturam.

Inicialmente, Todorov constata a dificuldade de enquadrar as obras em um determinado gênero, tanto pela necessidade de haver uma descrição estrutural prévia da obra, quanto pelo caráter específico da norma estética. Sendo assim, essa dificuldade atingiria seu ápice com as chamadas *obras-primas*, os cânones literários, pois como diz o teórico “a grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas.” (TODOROV, 2006, p. 94).

No entanto, ao analisar a chamada *literatura de massa* – que aqui nos interessa de perto –, Todorov afirma que nesse campo não há tensão entre obra e gênero, ou seja, que a inserção de uma obra em um gênero popular – no sentido de ser “de massa” – é quase automática. Em suas palavras:

[...] a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve em seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta. [...] Eis um fato pouco notado e cujas consequências afetam a categoria do belo: estamos hoje em presença de um corte entre suas duas manifestações essenciais; não há mais uma única norma estética em nossa sociedade, mas duas; não se pode medir com as mesmas medidas a “grande” arte e a arte “popular”. (TODOROV, 2006, p. 95)

Permitimo-nos discordar do eminente crítico em duas frentes. Em primeiro lugar, a sua afirmação de que “quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial” é por demais categórica, e aponta para um certo elitismo literário: dá a entender que o romance policial não poderia se sofisticar, por um lado porque deixaria de ser policial – o que não se observa na prática –, e por outro, porque não parece ser admissível, na opinião de Todorov, que a literatura – considerada aqui a *alta* literatura ou *erudita* – não poderia se “popularizar”, ou seja, ser consumida por um grande número de pessoas.

Em segundo lugar, após várias leituras chegamos à conclusão de que é muito difícil encontrar um romance policial “puro” – entendendo-se esse termo como o maior grau de proximidade que um romance pode ter em relação aos modelos estabelecidos –, mesmo se considerarmos aqueles romances que são comumente enquadrados nos modelos ditos clássicos, e que seguem as “normas” para se fazer romances policiais.⁶ Tomemos como exemplo as histórias de Agatha Christie: ao mesmo tempo em que ela talvez tenha sido a maior divulgadora do romance policial convencional – ou seja, o que melhor se conforma às regras teóricas estabelecidas para o gênero –, encontramos em sua obra certos romances, até dentre os mais famosos, que rompem com uma ou com várias dessas regras. Basta mencionarmos *O assassinato de Roger Ackroyd* (1926), em que o assassino é o próprio narrador; *Assassinato no Expresso Oriente* (1934), em que todos os suspeitos são culpados; e *O caso dos dez negrinhos* (1939), em que não há detetive, ao mesmo tempo em que os personagens que investigam os crimes são mortos um por um. Mas é em *Cai o pano* (1975), a última aventura do detetive Hercule Poirot, que ocorrem as maiores “violações” às regras do gênero, pois, ao não conseguir fazer com que o criminoso confesse, o detetive toma a justiça em suas mãos e o mata; assim, nesse romance encontramos provas hábeis para refutar os argumentos de Todorov, pois, como diz Flavio René Kothe (1994, p. 122-123):

Em *Cai o pano* ocorre uma tripla violação do gênero: não há provas convincentes para os crimes cometidos, o criminoso não reconhece a sua ação malévola e não desmorona diante da argumentação do detetive. [...] Que Hercule Poirot esteja doente e acabe morrendo após matar pessoalmente o criminoso, não desculpa a violação do gênero enquanto tal. *É como se a grande autora não só liquidasse o seu protagonista-mor, mas o próprio gênero em que brilhou.* Essa novela ainda é uma novela policial, apesar dessas violações no final, porque todos os demais ingredientes – especialmente o crime, a busca, a indução e a acusação – estão presentes, constituindo a quase totalidade da obra. A execução é relatada em um adendo. *Obras podem pertencer a um gênero violando elementos marcantes dele.* [grifos nossos]

Comparativamente, acreditamos que os romances policiais de Friedrich Dürrenmatt também se enquadram nesse caso, ou seja, pertencem ao gênero policial, ainda que violem – e muito – as suas regras. Por outro lado, ocorre nessas obras do autor uma situação descrita por Umberto Eco, que consiste na existência de obras que possuem uma forma convencional – no caso, o romance policial –, mas guardam conteúdos inovadores; nas palavras do teórico e romancista italiano: “[...] penso que será possível encontrar elementos de ruptura e

⁶ É importante notar que as diversas “regras” e “modelos” do romance policial, estabelecidos por diversos teóricos (ver item 3 do capítulo 3), foram baseadas nos primeiros romances do gênero, chamados de *clássicos* ou *de enigma*. Posteriormente, essas regras se tornaram parâmetros para julgar outras histórias, de onde provém a noção de “desvio” em relação a esses modelos. Nesse sentido, consideramos essas regras como ferramentas de *análise descritiva*, para o agrupamento de diferentes narrativas em uma determinada categoria, não como *prescrições*, como normas que *devem ser observadas*. Em outras palavras, pensamos que nesse caso a teoria deve seguir a prática, não o contrário.

contestação em obras que, aparentemente, se prestam a um consumo fácil, e perceber que, ao contrário, certas obras que se mostram provocativas e ainda fazem o público pular da cadeira não contestam coisa nenhuma...” (ECO, 1985, p. 53).

Tais observações nos levam a discutir o estatuto e o valor das teorias sobre os gêneros literários: até que ponto essas noções “engessam” a análise de obras específicas, ou seja, de que maneira elas podem impedir uma reflexão mais ampla ou mais profunda das obras literárias em si. Essas teorias podem sim servir de apoio ou norte, mas nunca de forma prescritiva ou apriorística – como ocorre, por exemplo, nas tentativas de se forçar o “enquadramento” de uma obra em uma determinada categoria – na interpretação de uma obra rica em significados e que não se preocupa com limites formais, como é o caso de Dürrenmatt. Nesse sentido, a presente análise encontra justificativa no diálogo produtivo travado com essas teorias, ao se explorar seu potencial intrínseco em relação aos romances policiais que são nosso objeto, cada um com sua especificidade e contribuição criativa. Para nós – como ficará mais claro adiante –, deve-se preservar a idéia de liberdade da criação literária, ao mesmo tempo em que se insere o discurso do autor e de sua obra em um campo de pensamento – de reflexão e de debate social – mais amplo, com isso dando importância à tensão que existe entre esses pólos. Assim – e como também veremos adiante –, as narrativas do autor suíço são *intertextuais*, pois dialogam com a tradição do romance policial, bem como com outros campos do conhecimento. Por isso, embora não seja a pretensão deste trabalho, parece-nos que a interpretação da obra de um autor canônico e socialmente crítico como Dürrenmatt deve extrapolar o campo dos Estudos Literários e atingir outras ciências humanas, como o Direito.

Passamos assim à tipologia proposta por Todorov. Em primeiro lugar, o chamado romance policial *clássico*, ou *de enigma*, de origem inglesa e que conheceu o seu esplendor entre o final do século XIX e o início do século XX. Nesse tipo de policial, predominam os mistérios acontecidos em lugares fechados, em especial a casa de campo inglesa, onde se encontra um número reduzido de suspeitos. Nesse cenário atua um detetive particular – Sherlock Holmes e Hercule Poirot são os exemplos mais famosos –, geralmente amador e fisicamente imune, que observa a cena do crime e, a partir dos dados que colhe tira as suas conclusões e chega ao criminoso, em geral a pessoa menos provável, *the least likely person* (assim, tornou-se lugar-comum dizer que “o culpado é o mordomo”). Esse tipo de romance policial geralmente possui foco narrativo externo – ou seja, em terceira pessoa –, sendo que aqui o narrador desempenha um importante papel: ele é quase sempre um amigo do detetive – o doutor Watson e o capitão Hastings correspondendo aos dois detetives acima mencionados,

respectivamente –, menos inteligente do que este, e que por isso produz identificação com o leitor, principalmente no que diz respeito à mistificação revelada pelo desvendamento do crime, por meio da atuação do detetive-protagonista.

Enquanto isso, o detetive é uma verdadeira “máquina de pensar”, pois ele possui a *razão*. Percebe-se aqui a influência do *método científico* e do *positivismo*, vertente de pensamento predominante no século XIX, que possuía como um de seus objetivos transformar os fatos empíricos em fórmulas que pudessem ser descritas e compreendidas. Dessa forma, o detetive atua basicamente por processos mentais: Auguste Dupin raciocina por meio de uma cadeia de *silogismos*, baseados nas informações que ele detém e que levam inexoravelmente ao culpado; Sherlock Holmes baseia-se na *observação* de pistas, de detalhes visíveis na cena do crime para daí fazer *deduções*⁷ que conduzam ao criminoso; por fim, Hercule Poirot, após colher os depoimentos dos suspeitos sobre o crime, coloca suas “pequenas células cinzentas” em funcionamento, o que também o conduz ao culpado. Nesse sentido, o escritor argentino Ernesto Sábato (1993, p. 49) vê no racionalismo do romance policial uma tentativa de ordenação do mundo: “Para Leibniz, não existem no universo fatos brutos nem casualidades: tudo tem sua *raison d’être* [...]. [O] dia em que os homens possam calcular um ódio ou deduzir um crime, Leibniz por fim respirará tranquilo. Enquanto isso, alguns escritores policiais tentam acalmá-lo.”

Desse modo, tal padrão reduz a ação ao mínimo, produzindo em consequência uma das características mais marcantes do romance de enigma, a *imunidade física* do detetive. Assim, como este não se envolve diretamente na trama, não sendo obrigado a correr atrás do criminoso ou a lutar contra ele – muitas vezes chega a resolver o mistério sem sequer sair de seu escritório, como Nero Wolfe, personagem de Rex Stout –, os riscos de ferimentos ou de morte são muito reduzidos para essa espécie de detetive.

Estruturalmente, o romance de enigma é composto por duas histórias, a do *crime* e a do *inquérito* (REIMÃO, 1983, p. 23): a primeira acontece antes do início da narrativa, sendo o impulso para a segunda, que é a história efetivamente narrada no romance; contudo, nesta última os personagens não agem, apenas *descobrem*. Segundo Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 23-24),

No romance de enigma, a primeira história (a do crime) não [está] imediatamente presente no livro, as investigações (e a narrativa) começam após o crime, presente na narrativa através da narração dos

⁷ Umberto Eco e Thomas Sebeok (2004b) comparam esse método ao do semiólogo e filósofo norte-americano Charles S. Peirce (1839-1914), o qual se trata, na verdade, de *abdução*, pois se baseia na formulação e conseqüente comprovação de hipóteses.

personagens diretamente envolvidos nele; a segunda história (a do inquérito ou investigação) é o espaço onde os personagens, especialmente o detetive e o narrador, não agem, mas simplesmente detectam e investigam uma ação já consumada.

Dessa forma, Todorov (2006, p. 97), utilizando-se dos conceitos desenvolvidos pelo formalismo russo, aproxima a primeira história da *fábula*, ou seja, o que se passou, enquanto a segunda história corresponderia à *trama*, ao enredo, ou seja, ao modo pelo qual se toma conhecimento da história. O teórico propõe ainda a idéia de que essas duas histórias seriam, na verdade, dois aspectos de uma única história: a história do crime é a “história de uma ausência”, pois não pode estar presente no romance, enquanto que a história do inquérito é uma “pseudo-história”, pois não tem importância em si mesma, fazendo somente a mediação entre o leitor e a história do crime. E conclui:

Trata-se, pois, no romance de enigma, de duas histórias das quais uma está ausente mas é real, a outra presente mas insignificante. Essa presença e essa ausência explicam a existência das duas na continuidade da narrativa. A primeira comporta tantas convenções e processos literários (que não são outra coisa senão a “trama” da narrativa) que o autor não pode deixá-los sem explicação. [...] A segunda história aparece, pois, como um lugar onde se justificam e se “naturalizam” todos esses processos: para dar-lhe um ar “natural”, o autor deve explicar que está escrevendo um livro! (TODOROV, 2006, p. 98)

A segunda categoria proposta por Todorov é a do chamado *romance negro*, denominação derivada do nome da revista francesa *Série noire*, onde foram inicialmente publicadas. É um modelo muito diferente do anterior: de origem norte-americana, são histórias que se passam em um ambiente predominantemente urbano, e são protagonizadas por detetives profissionais, que vivem em um mundo sórdido e decadente, e que agem muitas vezes cruzando a fronteira que separa o bem e o mal. Como diz Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 54):

A partir desse ponto inicial – oposição ao romance de enigma –, enumeram-se todas as características correlatas do romance de enigma abandonadas pelo romance *Série noire*: otimismo, moralidade convencional, espírito conformista e um detetive que sempre resolve os mistérios. Avisa-se que nessa nova forma de narrativa policial não se verá otimismo sistemático, a imoralidade ou amoralidade é admitida e não aparece apenas como contraponto da moralidade geralmente admitida como tal, não há conformismo, o detetive também é falível e nem sempre há mistério, um enigma inicial, e radicaliza-se, por oposição, a apresentação, avisando-se que pode até ocorrer que não haja detetive.

Os detetives mais famosos dessa escola são Sam Spade, criação de Dashiell Hammett, e Philip Marlowe, criado por Raymond Chandler. São personagens duros, cínicos e sem ilusões, e que vivem em um mundo no qual “nada é o que parece”. Exemplo disso é o fato de Sam Spade, em *O falcão maltês*, preferir entregar à polícia Brigid O’Shaughnessy, a mulher que amava, mas que havia se revelado uma assassina, a se ver envolvido na trama e também

acabar incriminado e preso. Percebe-se assim que o detetive agora se envolve pessoalmente com os outros personagens – sobretudo as mulheres, com o sexo tornando-se um elemento marcante nesse tipo de romance. O detetive atua diretamente na história e chega muitas vezes a desencadear acontecimentos; também por isso, o detetive agora é vulnerável, sofrendo espancamentos e envenenamentos que o deixam à beira da morte.

Em termos de foco narrativo, diferentemente do que ocorre no romance de enigma, no romance negro a história é na maioria das vezes narrada em primeira pessoa pelo próprio detetive, quando não por um narrador de terceira pessoa, onisciente, mas que não faz interferências por meio de comentários. A linguagem desses romances é considerada como “realista” – na verdade, como escreve John G. Cawelti (1977), esse suposto realismo está vinculado à descrição de *acontecimentos violentos* –, mais direta e seca, como desenvolvida inicialmente por Dashiell Hammett, que foi muito influenciado pelo estilo de Ernest Hemingway (1899-1961). Assim, Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 55) continua a descrição do romance negro nos seguintes termos:

são arroladas as características inovadoras (e não somente inovadoras por oposição) desse tipo de narrativa. Não se tenta amenizar a presença da ação: pelo contrário, exploram-se, detalham-se as ações violentas, brutais, as violências físicas. Enfatiza-se a ação, e cabe ao leitor, a partir dessas descrições externas, deduzir o caráter, a personalidade, os sentimentos dos personagens. Exploram-se e aprofundam-se as situações angustiantes, em que o homem pode se envolver. Exploram-se e admitem-se todos os tipos de sentimentos, mesmo os convencionalmente tidos como ignóbeis: paixões bestiais, ódios ardentes, etc. A gíria e os palavrões são admitidos, usa-se a linguagem coloquial do dia-a-dia, e vê-se freqüentemente o humor.

O romance negro também se diferencia estruturalmente do romance de enigma, uma vez que nele não se encontram mais duas histórias separadas, como acontecia anteriormente: as histórias do crime e de sua investigação formam, em conjunto, a narrativa. Ou, como diz Todorov (2006, p. 98): “O romance negro é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação.” Para o crítico, esses aspectos estruturais constituem o cerne da distinção entre os dois modelos de policial, pois como ele mesmo diz, a diferença entre o romance de enigma e o romance negro não é histórica – ou seja, não está relacionada às peculiaridades dos momentos históricos em que os gêneros se desenvolveram –, mas sim lógica (TODOROV, 2006, p. 99).

Por fim, Sandra Reimão (1983) caracteriza o romance *Série noire* como uma *paródia por inversão* do romance de enigma.⁸ Isso ocorre tanto no nível dos personagens e de suas ações – que retomam o modelo de investigador dos folhetins que originaram o policial –, quanto no nível do *discurso narrativo* – com o esfacelamento da estrutura da dupla história e a abolição das versões finais inquestionáveis, por exemplo. Essa mudança tem objetivos específicos, dos quais se destaca aproximar a história da realidade em que vive o leitor; nas palavras da autora: “Essa inversão paródica, que pretende integrar o mundo do leitor na narrativa, possibilitando-lhe uma narrativa possível [*sic*] de ser encarada em outros níveis de leitura, como o político, o social, etc., abandona o espaço do desafio intelectual ao leitor e tenta atuar no espaço de sua emoção e de sua vivência.” (REIMÃO, 1983, p. 82).

Há ainda, na tipologia apresentada por Todorov (2006), uma terceira e última categoria de romances policiais, o chamado *romance de suspense*. Embora esse tipo combine propriedades tanto do romance de enigma como do romance negro, parece-nos uma categoria em sua essência diversa das outras, ou seja, não se relaciona diretamente ao gênero policial. Isso porque o suspense não pressupõe um crime, nem uma investigação policial; o que produz interesse em uma história dessa espécie é o *destino* do personagem, o desenrolar dos acontecimentos em que ele se vê envolvido. Por outro lado, na história de suspense existe a preocupação de se causar um *efeito* determinado – o suspense propriamente dito –, que depende mais dos fatos e da maneira como eles são narrados do que da estrutura narrativa (no caso, da existência de uma ou duas histórias). Embora possamos tomar como exemplo desse tipo de narrativa um conto de Edgar Allan Poe como *O poço e o pêndulo* (1842), há suspense em romances de terror, como o *Drácula* (1897) do irlandês Bram Stoker (1847-1912), ou mesmo em romances de aventuras, como *A ilha do tesouro* (1883) do escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894); isso sem falar no suspense de caráter psicológico que há em um romance como *O coração das trevas* (1899) do polonês Joseph Conrad (1857-1924). É nesse sentido que o crítico brasileiro José Paulo Paes (1990, p. 19) faz referência à utilização do recurso do suspense no romance de aventuras, como um “habilidoso jogo do autor com o medo e o desejo de saber [...] do leitor que não consegue parar de ler enquanto não vê resolvida a situação em suspenso.”

⁸ O termo *paródia* ficará mais claro adiante, quando analisarmos o seu papel no romance *A promessa*, de Dürrenmatt. Por ora, entendemos que Sandra Reimão utiliza o termo no sentido de que o romance *noir* toma como base a estrutura convencional do romance de enigma (seus personagens e ações típicos) e *inverte* os seus significados: a força física passa a valer mais do que o intelecto; as mulheres, que antes eram vítimas agora participam ativamente da trama, muitas vezes como criminosas etc.

De qualquer forma, Todorov (2006, p. 102-103) nos apresenta as principais características do romance de suspense, como a seguir:

Do romance de enigma ele conserva o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente; mas recusa-se a reduzir a segunda a uma simples detecção da verdade. Como no romance negro, é essa segunda história que toma aqui o lugar central. O leitor está interessado não só no que aconteceu, mas também no que acontecerá mais tarde, interroga-se tanto sobre o futuro quanto sobre o passado. Os dois tipos de interesse se acham pois aqui reunidos: existe a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já passados; e há também o suspense: o que vai acontecer às personagens principais? Essas personagens gozavam de imunidade, estamos lembrados, no romance de enigma; aqui elas arriscam constantemente a vida. O mistério tem uma função diferente daquela que tinha no romance de enigma: é antes um ponto de partida, e o interesse principal vem da segunda história, a que se desenrola no presente.

No que diz respeito aos romances de Dürrenmatt que são objeto do presente estudo, poderíamos dizer que *A suspeita* se enquadra na categoria de romance de suspense. A história começa como uma investigação: o comissário Bärlach, internado em um hospital com um câncer em estágio terminal, suspeita que o Dr. Emmenberger, diretor de uma clínica de idosos ricos, com uma alta taxa de mortalidade, seja na verdade um ex-médico nazista foragido, o Dr. Nehle. Entretanto, ela se torna uma história de suspense quando, depois de se internar nessa clínica, Bärlach é desmascarado pelo médico, que revela ser quem se suspeitava; este então aprisiona o comissário em um quarto e passa a ameaçá-lo de morte, que se dará por meio de uma cirurgia sem anestesia. Dessa forma, acompanhamos apreensivamente o desenvolvimento dos fatos – sensação que é intensificada pelo ritmo do relógio do quarto em que o inspetor está preso – até o desfecho da história.

Já os outros romances possuem mais semelhanças com o romance negro do que com o romance de enigma. Isso porque neles vemos esboçado um quadro mais “realista”, um mundo mais violento, habitado por homens – e mulheres – traiçoeiros, com um detetive vulnerável tentando cumprir o seu dever e se movimentando não só entre a vida e a morte, mas também entre a sobriedade e a embriaguez, e entre a sanidade e a loucura.

Contudo, em nossa visão, a tipologia descrita acima não mais dá conta de todas as questões que esses romances levantam. Dessa forma – e também considerando a obra e o estilo de outros autores policiais do período que se estende do final da Segunda Guerra Mundial até hoje –, classificamos os romances policiais de Dürrenmatt em uma categoria ainda pouco estudada, denominada por Ernest Mandel (1988) de *escola crítica social* do romance policial. Tomando como base os estudos desse teórico, vemos que se encontra no núcleo das obras pertencentes a essa escola literária o questionamento de determinadas estruturas do mundo contemporâneo, principalmente sociais, políticas e econômicas; isso se explicita na obra do autor suíço, por exemplo, quando ele critica ou satiriza instituições como

a polícia e a Justiça. Assim, encontramos representantes dessa vertente em todos os continentes. Por razões de ordem prática, dada a origem de Dürrenmatt e o contexto do surgimento desta dissertação, nosso foco incidirá sobre o novo policial da Europa continental e, ainda, sobre escritores brasileiros, cujas obras descrevem uma realidade que vivenciamos de perto.

Mesmo com o risco de incorrer em generalizações, essa nos parece uma abordagem viável. Embora sempre existam especificidades na situação sociopolítica dos diferentes países – pode-se contrapor a Suíça à Itália, por exemplo –, parece-nos que a atitude intelectual básica subjacente a essa classificação, ou seja, o romance policial encarado como forma autoconsciente de resistência e crítica à realidade, não é estranha aos contextos europeu e brasileiro, de forma geral. Além disso, um fator que parece unificar a mentalidade européia nesse sentido é a situação moral pela qual o continente passou após a Segunda Guerra Mundial, quando na literatura os detetives passaram a ser caracterizados como pessoas desiludidas e céticas, não só em relação às instituições sociais, políticas e econômicas, mas à existência humana como um todo.

Parece-nos claro que os romances de enigma ingleses, assim como os do *noir* norte-americano tiveram grande influência na escola crítica. No entanto, parece-nos que a recíproca não é verdadeira; ou seja, a atitude intelectual da escola crítica pouco influenciou – e pouco influencia – os romances policiais daquelas duas nacionalidades. Embora tenham sua parcela maior ou menor de crítica à realidade, os policiais contemporâneos ingleses e norte-americanos ainda estão muito atrelados às antigas tradições, tanto do romance de enigma – por exemplo, a inglesa P. D. James (1920) – quanto do romance negro – por exemplo, o norte-americano James Ellroy (1948). Assim, vemos um diálogo mais produtivo entre as obras da escola crítica de países europeus continentais – de Dürrenmatt com os autores italianos que serão mencionados a seguir, por exemplo –, e destes com os policiais de países da América Latina, como o Brasil e o Chile (KURZEN, 2003).

Dessa forma, sugerimos como uma fonte inicial de inspiração para esse novo modelo de policial as obras de Georges Simenon em que aparece o comissário Jules Maigret, da polícia judiciária francesa. Embora John G. Cawelti (1977, p. 125) analise os romances de Simenon como parte do romance de enigma, Maigret apresenta certas características que apontam para o novo modelo. Ele é, sem sombra de dúvidas, um detetive mais humano, o que é perceptível em seu trato com a esposa, Madame Maigret, com os membros de sua equipe de investigadores – que desempenham papéis fundamentais em suas histórias –, e até com os criminosos. Sobre isso, é importante dizer que Maigret, mais do que a análise das pistas ou a

alta tecnologia forense, faz uso de sua *intuição*, que busca compreender a natureza dos criminosos e os motivos que os levam ao crime. Como se verá na seção destinada aos detetives-heróis de Dürrenmatt, Maigret é uma mistura de sacerdote e psicólogo, que pode demonstrar simpatia ou desprezo pelos criminosos. A conclusão de seus inquéritos, contudo, parece ser sempre a mesma: a “revelação de que os seres humanos não são maus, são apenas humanos.” (ROLO in ROSENBERG; WHITE, 1973, p. 207). Logo, o personagem de Simenon se nos afigura como possível matriz para detetives tão díspares como os de Friedrich Dürrenmatt, os oficiais quase-anônimos das obras do já mencionado italiano Leonardo Sciascia, do inspetor Salvo Montalbano, personagem do também italiano Andrea Camilleri (1925), do inspetor Pepe Carvalho, do espanhol Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), do advogado Mandrake, do brasileiro Rubem Fonseca (1925), do delegado Espinosa, do também brasileiro Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936), e do escritor Manfredini, de Domingos Pellegrini (1949), entre outros.

Quanto ao *objetivo*, vemos que o da chamada escola crítica social é apreciar – às vezes diretamente, às vezes de maneira oblíqua ou marginal – a situação sociopolítica de seu contexto imediato. Assim, vemos nas obras de Dürrenmatt uma crítica violenta ao desejo de enriquecimento a qualquer custo que se seguiu à reconstrução européia, financiada pelos Estados Unidos por meio do chamado Plano Marshall, no período pós-Segunda Guerra Mundial, bem como a perda dos valores morais causada por esse processo. É exemplo disso, ao lado da peça *A visita da velha senhora*, já mencionada anteriormente, o conto “A pane”, no qual Alfredo Traps vê revelada sua culpa inconsciente pela morte do chefe Gygax, da qual decorreu o aumento de sua renda e de seu patrimônio.

A crítica dürrenmattiana também ataca as instituições judiciárias, no que diz respeito à possibilidade de erros: em *O juiz e seu carrasco*, o vilão Gastmann se vê livre de um crime cometido sob as vistas do comissário Bärlach, porque em seu julgamento prevaleceu a tese da *verossimilhança* sobre a tese da *verdade* – como o comerciante morto por Gastmann se encontrava em situação de falência, a versão de seu suicídio foi reforçada. De outra parte, a crítica do autor suíço também tem como alvos a imperfeição e o desvirtuamento da justiça, como se vê no romance que leva esse nome. Nele, o Dr. Isaak Kohler, por meio de uma farsa de manipulação dos procedimentos judiciários, vê-se livre da acusação de assassinato e ainda consegue punir com a morte os violadores de sua filha, que seriam os “verdadeiros” culpados. Some-se a isso o fato de que os motivos do doutor *honoris causa* não ficam totalmente claros, se estaria em jogo somente o desejo de vingar a filha ou se também haveria uma luta de poder dentro do conglomerado industrial de Monika Steiermann.

Um exemplo da escola crítica social que encontra diversos paralelos em relação ao modelo de Dürrenmatt é oferecido pelos romances de Leonardo Sciascia. Neles, a investigação policial importa menos do que a crítica aos mecanismos políticos da Itália em geral, e da Sicília em particular – onde, como se sabe, a máfia ainda goza de muito poder. Aliás, em certos casos, como no romance *O dia da coruja* (1961), a ação policial fica sem resultados concretos justamente por causa das maquinações de mafiosos em conluio com políticos corruptos. Já no romance *A trama* (1971), a crítica de Sciascia vai em outras direções: um de seus objetos é a *autonomização da Justiça* em relação ao resto da sociedade, no sentido que o sociólogo alemão Max Weber (1864-1920) deu ao termo. Essa autonomização se percebe, por exemplo, quando um juiz – que, mesmo sendo o responsável pela aplicação da justiça, é humano e, logo, falível – diz que “[o] erro judiciário não existe” (SCIASCIA, 1988, p. 87). Além disso, a crítica de *A trama* dirige-se também ao jogo do poder político no país, aos interesses das esferas que detêm esse poder, e que no caso pretendem promover um golpe de Estado, ou seja, derrubar um governo eleito democraticamente. Assim, o inspetor Rogas, que no início da narrativa investigava um criminoso que estava assassinando juízes, ao ser confrontado com essa situação, passa a refletir sobre ela:

Dentro do problema de uma série de crimes que por ofício, por profissão, [ele, o inspetor Rogas] sentia-se na obrigação de resolver, de entregar o responsável à lei, se não à justiça, tinha surgido outro, sumamente criminoso na espécie, considerado crime pelos princípios fundamentais do Estado, mas que devia ser resolvido fora do seu ofício, até à revelia do seu ofício. *Na prática, tratava-se de defender o Estado contra aqueles que o representavam, os que detinham o poder.* O Estado detido. Era mister libertá-lo. Mas ele mesmo estava na detenção: só podia tentar abrir uma rachadura no muro. (SCIASCIA, 1988, p. 82-83) [grifo nosso]

Esse tipo de narrativa e, logo, essa visão de mundo, são coerentes com o que Clemens Franken Kurzen (2003, p. 258) nos diz em seu estudo sobre o romance policial chileno atual – período em que se destaca naquele país a obra de Roberto Bolaño (1953-2003), em especial seu romance *Os detetives selvagens* (1998) –, ao tratar do chamado “crime institucional”: “Eso es muy diferente en las novelas con crímenes institucionales, donde el detective a menudo descubre la verdad, es decir, identifica a los criminosos involucrados, pero a causa de las circunstancias políticas, sociales y culturales imperantes (cfr. impunidad, poder económico o político, prejuicios sociales) no logra que se imponga esta verdad y que los culpables sean juzgados y encarcelados.”

Assim, vemos que essa situação é cada vez mais comum no romance policial contemporâneo, sobretudo o que se filia à escola crítica. Os detetives atuais são conscientes

da existência de forças políticas e econômicas que atuam em suas investigações – e que muitas vezes são as causadoras dos crimes. Contudo, nem por isso eles deixam de investigar esses delitos, o que por si só demonstra a resistência e a crítica que esses romances fazem à realidade.

Para finalizar esta seção, gostaríamos ainda de demonstrar as reverberações do romance policial clássico na obra de autores pós-modernos, representantes da “alta literatura”, dos quais o próprio Dürrenmatt poderia ser considerado como um dos precursores: por exemplo, a *paródia*, que ele utiliza de forma brilhante em *A promessa*, é um recurso caro ao pós-modernismo. Neste momento, não é propósito da nossa análise estabelecer discussões sobre as características desse período da história da literatura, mesmo porque a classificação teórica dos autores que serão mencionados a seguir como pós-modernos somente se consolidou posteriormente à publicação de suas obras.

De qualquer forma, como no autor suíço, são percebidas essas influências também nas obras do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) – cujo conto “A morte e a bússola” (presente no livro *Ficções*, de 1944) é considerado um clássico do policial latino-americano –, do francês Alain Robbe-Grillet (1922-2008) e do russo Vladimir Nabokov (1899-1977). Segundo John Cawelti (1977, p. 137), esses autores descobriram em uma forma “menos literária”, que é a narrativa policial, um “antídoto” contra as complexidades psicológicas e a mitologia criada no romance modernista de autores como, respectivamente, a inglesa Virginia Woolf (1882-1941) e o irlandês James Joyce (1882-1941).

Para a teórica canadense Linda Hutcheon (1991b), uma das características do pós-modernismo é a eliminação da distância entre a “alta” literatura e a literatura “de massa”. Assim, os autores desse período utilizam, indistintamente e de maneira paródica, as convenções tanto dos romances eruditos quanto dos romances “populares” – dentre os últimos, o romance policial. Para a autora, esse processo possui objetivos específicos, entre eles “*usar* a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de comodificação.”⁹ (HUTCHEON, 1991b, p. 40).

Em outra obra (1991a), a mesma teórica desenvolve o conceito de *metaficção* – a “ficção sobre a ficção” – para denominar uma vertente da literatura pós-moderna que se caracteriza pela autoconsciência e pela atualização de estruturas textuais de modelos já

⁹ Como se verá no próximo tópico, esse conceito encontra-se na própria ideologia conservadora do romance policial convencional (e da literatura de massa como um todo). A *comodificação* ocasionada por esse tipo de narrativa encontra-se relacionada ao que Umberto Eco (2004a) chama de *narrativa da redundância*, por meio da qual, nas histórias de vários gêneros “populares”, são expressas sempre as mesmas idéias. Sendo assim, tais gêneros se “comodificam” na medida em que não questionam a realidade referencial, como ocorre com a literatura dita “de proposta”.

conhecidos. Assim, o que se vê em obras como a de Borges é a recontextualização das narrativas policiais, o que se dá pelo uso das “propriedades estilizadas” desse gênero de ficção, que para Hutcheon são de três ordens: “[...] the self-consciousness of the form itself, its strong conventions, and the important textual function of the hermeneutic act of reading.” (1991a, p. 71). A *autoconsciência* ocorre quando as narrativas refletem sobre si mesmas, como quando os personagens dizem que “a realidade é diferente da ficção”.¹⁰ O *convencionalismo* do romance policial se deve às “fórmulas”¹¹ elaboradas para descrever a estrutura das narrativas clássicas – convenções que são criticadas e retrabalhadas na ficção pós-moderna. Por último, a *participação do leitor* é importante na medida em que, nas histórias policiais, ao se identificar com o detetive, ele também atua no descobrimento da verdade, e funciona, por extensão, como intérprete do texto literário – o que é inerente à leitura de qualquer texto enquanto construção de significados, mas adquire importância especial no pós-modernismo.

Além disso, da mesma forma que certos escritores do romance policial clássico, como E. A. Poe, os autores pós-modernos têm consciência do caos que envolve o mundo, mas, diferentemente de Poe, para eles não é possível conformar essa realidade em um modelo racional e lógico. Para Cawelti (1977, p. 137),

the “detective” stories constructed by Robbe-Grillet, Borges, and Nabokov are really antidetective stories, which drastically undercut the formulaic expectations associated with the genre [...] Robbe-Grillet, Borges, and Nabokov use the classical detective formula like a distorting fun-house mirror to reflect more sharply the ambiguity, irrationality, and mystery of the world. Mysteries are created rather than solved in their works. Thus they become not only anti- but backward or inverted detective stories, a transcendence or rupturing of the formula.

Assim, em “A morte e a bússola”, de Borges, a investigação do crime, feita por meio de pistas “racionais” provenientes da cabala judaica, conduz diretamente ao assassinato do detetive. Na *Trilogia de Nova York* (1987), do norte-americano Paul Auster (1947), temos um caso ainda mais extremo: em determinados momentos das narrativas que compõem o livro, levanta-se a questão da identidade, uma vez que quem investiga se confunde com quem é investigado, que se confunde com o narrador, que se confunde com o autor...

No entanto, embora tenham se utilizado da mesma fonte, não existe nas obras desses autores considerados pós-modernos – pelo menos de maneira explícita –, o objetivo de se elaborar uma crítica social, como o fazem Dürrenmatt e Sciascia. A adoção dos modelos policiais clássicos por aqueles autores se deu mais pela manutenção da sua estrutura,

¹⁰ Trataremos esse aspecto de forma mais aprofundada quando analisarmos a *paródia*, no item 4 do capítulo IV.

¹¹ Esse assunto será tratado no item 3 do capítulo III, a seguir.

principalmente com a presença do *mistério* nas histórias. Nesse sentido, vê-se que as duas correntes seguem caminhos divergentes: à dimensão relativista e diluidora dos sentidos assumida por um certo pós-modernismo, contrapõem-se as certezas ideológicas de uma corrente mais realista, e por isso mais efetiva em sua crítica, dada a aderência das obras a um discurso social mais amplo.

2.3 A IDEOLOGIA DO ROMANCE POLICIAL E A VICARIEDADE

Muito se debate acerca do significado de *ideologia*, um conceito complexo que é objeto de interesse de inúmeras correntes filosóficas. Em uma obra dedicada ao assunto, Terry Eagleton (1997), estudioso da escola marxista, relaciona alguns pensamentos gerais que se encontram associados a esse conceito. Apresentamos dois deles, que nos parecem importantes por vincularem à ideologia as idéias de *valor* e de *classe social*: assim, a ideologia seria “o processo de produção de significados, signos e valores na vida social”, e também “um corpo de idéias característico de um determinado grupo ou classe social [...]” (EAGLETON, 1997, p. 15).

Essas idéias serão importantes em nossa análise a seguir, na medida em que abordaremos o contexto histórico e os atores sociais que contribuíram tanto para a formação do gênero policial, como para a difusão de sua ideologia. Assim, veremos que no século XIX ocorreu a simultânea consolidação da *burguesia* como classe economicamente dominante, e da *imprensa de massa* como principal meio de comunicação dessa nova ordem social. Tal processo permitiu uma atuação conjunta dessas duas estruturas: a burguesia passou a se utilizar da imprensa e de suas formas (como os jornais populares e as histórias policiais) com o propósito de propagar seus valores para o resto da sociedade. Assim, percebe-se que, além de ser um conjunto de crenças e valores, a ideologia se relaciona com questões de *poder* (EAGLETON, 1997, p. 18).

Dessa forma, mencionamos o que, segundo Eagleton (1997, p. 29-30), o filósofo francês Louis Althusser, entende por ideologia; tais idéias resumem o que foi dito acima e introduzem o estudo do nosso objeto:

Para Althusser, a ideologia de fato representa – mas aquilo que ela representa é o modo como eu “vivencio” minhas relações com o conjunto da sociedade, o que não pode ser considerado uma questão de verdade ou falsidade. A ideologia, para Althusser, é uma organização específica de práticas significantes que vão constituir os seres humanos como sujeitos sociais e que produzem as relações vivenciadas mediante as quais tais sujeitos vinculam-se às relações de produção dominantes em uma sociedade.

Enquanto termo, abrange todas as diversas modalidades políticas de tais relações, desde a identificação com o poder dominante até a atitude de oposição a ele.

Dito isso, para analisarmos a ideologia do romance policial será necessário fazer uma apreciação da *história* do gênero, desde suas origens mais remotas até o quadro socioeconômico em que ele se consolidou, no século XIX.

Os primeiros modelos para os detetives-heróis que existem hoje no romance policial foram os chamados “bons bandidos” das narrativas do feudalismo europeu, cujo exemplo mais famoso é Robin Hood, aquele que “roubava dos ricos para dar aos pobres”. Nesse sentido, esses vilões poderiam ser chamados de *bandidos sociais*, pois segundo Ernest Mandel (1988, p. 18), “incorporavam uma rebelião populista, pequeno-burguesa, contra o feudalismo e o capitalismo emergentes.” Dessa forma, vê-se que a burguesia nascente apoiava esses ideais, pois também estava insatisfeita com a aristocracia e com os governos monárquicos e autoritários da época.

Isso começa a mudar com o desenvolvimento do modo capitalista de produção, que teve como conseqüências o êxodo rural e a urbanização, a partir do século XVIII. Nos países em que esses processos aconteceram primeiro – Inglaterra e França – enormes contingentes de pessoas se deslocavam do campo para as cidades a fim de trabalhar nas indústrias que surgiam. Nesse contexto social, já havia roubos e homicídios nas cidades, mas, com o aumento do desemprego, surgiram os “criminosos profissionais”, pessoas para as quais o crime era a única forma de sobrevivência. E isso era uma preocupação não só dos detentores do poder, que procuravam defender sua propriedade e a integridade do Estado de todas as formas, mas também da imprensa, que passou a explorar o interesse do público no assunto. Assim, se por um lado tornou-se necessária a existência de uma *força policial* – antes vista como um mal necessário – que defendesse a ordem e a propriedade, por outro lado, com o advento da chamada *indústria cultural* – com os jornais populares de alta tiragem, lidos por uma população cada vez mais alfabetizada – passou-se a dedicar grande atenção à figura do policial, amador ou profissional, que se tornou então objeto de interesse para os romancistas. Como diz Clemens Franken Kurzen (2003, p. 24):

El detective privado tenía entonces en el siglo XIX la doble función de darles, por una parte, seguridad a los ciudadanos angustiados respecto a su propiedad privada, captando siempre a los ladrones y entregándolos a la policía y la justicia, y, por otra parte y en un nivel más intelectual y espiritual, tranquilizar a todos los ciudadanos que habían dejado la fe religiosa para sustituirla por la fe en la razón, convirtiéndose, según Siegfried Kracauer, en un sacerdote secularizado [...] Como dice Thomas Narcejac en forma acertada, la figura del detective hace triunfar la razón siempre y en todas las partes [...]

Esse processo aconteceu concomitantemente ao surgimento da literatura popular¹², do *folhetim* (do francês *roman-feuilleton*), em que as histórias eram impressas nas margens dos jornais, e que se tornou a especialidade de autores como o francês Alexandre Dumas (1802-1870) e o inglês Charles Dickens (1812-1870).

Assim, vê-se que a ascensão do romance policial como gênero deveu-se tanto a um momento específico na história do capitalismo, quanto a um momento também específico na história da literatura. O romance policial surge como justificação da ordem social vigente, pelo seguinte processo: a revolta contra a propriedade deixa de ter motivação social, concentrando-se em um indivíduo, que agora é visto como *ladrão* ou *assassino*. Dessa forma, a criminalização de tais atos transforma-se em apoio ideológico da propriedade privada (MANDEL, 1988, p. 26).

Umberto Eco, ao tratar da ideologia que está por trás das histórias do Super-Homem – uma das figuras-símbolo de todos os heróis das narrativas de massa, e que pode sob esse aspecto ser comparado aos detetives e policiais – possui uma visão semelhante:

No âmbito de sua *little town*, o mal, o único mal a combater, se lhe configura sob a espécie de partidários do *underworld*, do submundo do crime, de preferência ocupado em [...] esvaziar bancos e carros pagadores. Em outros termos: a única forma visível que assume o mal é o de atentado à propriedade privada. [...] o *underworld* é, ao contrário, mal endêmico, como que uma espécie de filão maldito, que invade o curso da história humana, claramente dividida em zonas pela incontrovertibilidade maniqueia – onde toda autoridade é fundamentalmente boa e incorrupta, e todo perverso, perverso desde as raízes, sem esperança de redenção. [...] Como outros já disseram, temos, no Superman, um perfeito exemplo de consciência civil completamente cindida da consciência política. O civismo do Superman é perfeito, mas atua e configura-se no âmbito de uma pequena comunidade fechada. (ECO, 2004a, p. 276)

Por outro lado, John G. Cawelti ressalta que o detetive clássico, por meio de sua atividade racionalista, identifica e concentra as culpas da sociedade burguesa em um único indivíduo, e assim restaura a ordem, sem, no entanto, questioná-la: “But instead of laying bare the hidden guilt of bourgeois society the detective-intellectual uses his demonic powers to project the general guilt onto specific and overt acts of particular individuals, thus restoring the serenity of the middle-class social order.” (CAWELTI, 1977, p. 95-96).

Em termos sociais, os primeiros detetives (Auguste Dupin e Sherlock Holmes, por exemplo) pertenciam às classes altas e investigavam os crimes como meros diletantes. Juntando-se a isso o advento da ciência positivista, que colocava a razão acima de tudo, os crimes, nos primeiros romances policiais, eram vistos unicamente como *mistérios*, como *enigmas* a serem solucionados: “o problema é analítico, e não social ou jurídico.” (MANDEL,

¹² Aqui, o termo *popular* deve ser entendido como *de massa*, como se viu anteriormente.

1988, p. 37). Assim, segundo Flávio R. Kothe (1994, p. 75-77), o detetive passa a encenar a “paixão pela razão”:

Outro redentor a corrigir os caminhos do mundo e punir o diabo solto nos meandros da vida é o detetive. Ele não tem sentimentos. Encena a razão e a vontade de punir criminosos: a justiça é a sua única paixão. Oficia a crença de que a função da verdade é instaurar a justiça. Não está no seu horizonte discutir, no entanto, se essa crença é, ela mesma, racional, calcada na experiência social. Ele é um racionalista, que não se envolve amorosamente com ninguém e trata de ser imparcial [...] Seu inimigo oculto é o impulso de matar. [...] O seu tema não é a apropriação indébita do bem alheio, mas decifrar o gesto homicida. [...] Ele é um agente civilizatório em meio à civilização, é o punhal que suprime a primitividade escondida no seio da urbanidade. O seu único envolvimento é com a verdade, com uma certa e estrita verdade [...] O detetive encena a razão, mas não como tragédia, e sim, ainda que sem piadas nem risos, como “comédia”, no sentido dantesco de uma história que sempre acaba bem. *Não há história de detetive em que, no fim, o leitor não saia sabendo quem era o criminoso e como ele cometeu o(s) seu(s) crime(s).* [...] A história sempre acaba prometendo a redenção através da razão. Cria-se uma segurança absoluta sobre o que é o bem e o que é o mal, a certeza de que este será castigado, embora a recompensa do bem não seja o tema principal desse tipo de novela [...] [grifo nosso]

Como se percebe nas narrativas policiais atuais, esse foco na razão é um dos pontos mais questionados pelos autores. Dessa forma, no caso específico de Dürrenmatt, e levando-se em consideração o trecho grifado acima, não é isso o que acontece. No romance *A promessa*, o mais significativo no que diz respeito à quebra dessa tradição racionalista, o que vemos é um inspetor de polícia obcecado por encontrar a verdade, pelos meios que julgava necessários, como colocar em risco Annemarie, a filha da prostituta Heller, que serviu de isca para o assassino em série de crianças. Como se isso não bastasse, ele não só não consegue capturar o criminoso – que morre, por obra do acaso, em um acidente automobilístico que não se relaciona com a história –, mas, como que virando do avesso a lógica racionalista de que se falou acima, termina por enlouquecer.

Aquela é a ideologia do romance policial clássico, conforme as características expostas acima¹³, principais causas do “artificialismo” das tramas: ao se buscar as unidades de tempo, de lugar e de ação, abandonam-se as ruas da cidade em favor da sala de visitas ou da casa de campo, geralmente inglesa; como os crimes envolvendo a classe alta são exceções, o tratamento dado a eles nos romances acontece à base de “esquemas” (como se verá no item sobre a literatura formulaica). Por fim, vê-se que o verdadeiro problema do policial clássico não é o crime, e sim a *morte* e o *mistério*, principalmente o último; este é o único fator que a racionalidade burguesa não consegue solucionar, e quando isso ocorre, a vitória não é completa, pois o mistério sempre volta, por meio de outros crimes (MANDEL, 1988, p. 52-53).

¹³ A isso, acrescenta-se o que foi visto no item 2, quando da caracterização do *romance de enigma*.

Aqui, é importante falarmos algumas palavras sobre o *fascínio pela morte*. Diferentemente das sociedades primitivas, que enxergavam a morte como um fato natural, nas sociedades capitalistas, que valorizam o corpo e a competição individual, a morte passa a ser vista como um acidente catastrófico. Sendo assim, para Mandel (1988, p. 72), uma das raízes ideológicas do romance policial encontra-se exatamente no *medo da morte*: “[o] romance policial necessita de um tipo específico de medo da morte, que tenha suas raízes nas condições da sociedade burguesa. A obsessão com a morte, vista como um acidente, conduz à obsessão com a morte violenta e portanto, à obsessão com o assassinato e com o crime.” No entanto, para o mesmo teórico, no romance policial a morte torna-se objeto de indagação, algo a ser analisado e solucionado; dessa forma, substitui-se a preocupação com o destino humano (que existe nas obras da “alta” literatura) pela preocupação com o crime.

Os romances policiais acompanharam as mudanças históricas ocorridas nas primeiras décadas do século passado, principalmente após a Primeira Guerra Mundial – segundo o historiador inglês Eric Hobsbawm (1917), o verdadeiro marco inicial do “breve” século XX. Assim, como já foi dito no tópico anterior, principalmente nos Estados Unidos dessa época – que passavam pela Grande Depressão de 1929 e pela Lei Seca –, o crime “volta às ruas”. Esse período, marcado por altos níveis de desemprego, presenciou não só o aumento da incidência de todas as formas de crime, mas também o surgimento e a consolidação das *organizações criminosas*, sobretudo a máfia italiana. Além disso, não se pode deixar de mencionar a penetração do crime nas altas esferas políticas e econômicas, o que ficou explícito na cidade de Chicago, quando do reinado do gângster Al Capone (1899-1947).

As ambigüidades desse novo contexto sociopolítico foram captadas e ficcionalizadas por diversos autores, os mais famosos sendo Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross MacDonald (1915-1983), além de Mickey Spillane (1918-2006), cuja obra é vista com reservas. É o início da escola do romance *noir*: surge um detetive mais “duro” – Sam Spade e Philip Marlowe são seus modelos principais, a que se seguem Lew Archer, de MacDonald, e Mike Hammer, de Spillane, visto muitas vezes como o mais cruel e violento dos detetives. Esse novo personagem é um profissional, ou seja, vive do seu trabalho de investigação, procede mais por interrogatórios do que pela análise de provas, expõe-se fisicamente e circula por todas as camadas sociais, da alta burguesia até o submundo do crime. Contudo, essa revolta contra o *statu quo* social continua sendo individualista, ou seja, a luta – muitas vezes quixotesca – de um indivíduo contra a maldade e a “podridão” do mundo.

Por outro lado, e apesar das críticas presentes em muitos romances desse período, a polícia viu crescer sua importância aos olhos do público leitor, e passou a ser considerada

como defensora da lei e da propriedade privada, instituições que deveriam ser preservadas. Uma consequência da organização do crime na sociedade foi a necessidade da sistematização e da profissionalização das atividades de detecção e punição; assim, cada vez mais passaram a ser utilizadas novas técnicas científicas (medicina legal e análise laboratorial) e administrativas (divisão do trabalho e centralização dos dados) (MANDEL, 1988, p. 90-91). Nesse novo contexto, em meados do século XX surgem no universo da ficção personagens como o já mencionado inspetor Jules Maigret, de Georges Simenon, que, além de trabalhar para a polícia judiciária francesa, coordena uma equipe de investigadores, como Lucas, Janvier e Torrence.

A produção e o consumo de romances policiais aumentaram de forma vertiginosa a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Para suprir esse mercado em expansão, os autores diversificaram seus temas; assim, ocorreu o surgimento dos romances de espionagem e de intrigas políticas internacionais, dos quais citamos dois autores de importância: os ingleses Graham Greene (1904-1991) – que escreveu romances de espionagem considerados como “alta” literatura, como *O americano tranquilo* (1955) – e Ian Fleming (1908-1964), o criador de James Bond, o agente 007 do Serviço Secreto Britânico, cuja primeira aventura é narrada no livro *Cassino Royale* (1953). Desenvolve-se também o melodrama envolvendo famílias de mafiosos, subgênero cujo romance mais representativo é sem dúvida *O poderoso chefão* (1969), do norte-americano Mario Puzo (1920-1999). Isso sem falar em romances policiais que se passam em outras épocas, como *O nome da rosa* (1980), do italiano Umberto Eco (1932), criador do monge-detetive Guilherme de Baskerville – nome que faz referência a uma história de Sherlock Holmes, *O cão dos Baskerville* (1902) –, que investiga crimes cometidos em um mosteiro italiano na Idade Média.

Por outro lado, o aumento da violência experimentado em todo o mundo a partir da década de 1950, bem como a crescente organização e penetração do crime nas altas esferas da política de determinados países – e a conseqüente corrupção, revelando o poder do dinheiro sobre as autoridades – levaram a outra guinada ideológica do romance policial. Antes disso, as histórias tratavam principalmente de criminosos comuns, que cometiam os delitos movidos por ganância pessoal – como receber uma herança ou roubar um objeto precioso, como ocorre no romance *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett. Às vezes esses malfeitores se associavam a organizações criminosas, mas estas possuíam objetivos específicos e abrangência limitada, como ocorre em *Safra vermelha* (1929), do mesmo Hammett, que se passa em uma cidade dominada pelo crime, conhecida como “Poisonville”.

Além disso, agora não se está falando somente do crime organizado ou da máfia, mas também de grupos políticos e agências governamentais que compactuam com criminosos, ou cujas práticas obscuras também podem ser consideradas criminosas, como a Central de Inteligência Americana, a CIA. Assim, percebe-se que o crime de certa forma se institucionalizou, o que não passou despercebido pelos autores de romances policiais.

Nesse contexto sociopolítico, a propósito, surgiu a chamada *escola crítica social* anteriormente mencionada; diferentemente do policial clássico, que possuía uma função “integrativa”, ou seja, de reafirmação da ordem burguesa, o policial passa a ter uma função “desintegrativa” com relação a essa mesma ordem.

Ernest Mandel (1988, p. 196) vê com desconfiança esses novos valores, ao dizer que “uma coisa é questionar ou objetivamente minar a ideologia burguesa, e outra, bem diversa, é rejeitá-la consciente e inteiramente. Isso só se torna possível quando se pode contrapor em seu lugar um novo conjunto de idéias e valores.” Segundo o mesmo teórico, isso ocorre porque o romance policial não apresenta mudanças estruturais profundas, ou seja, ainda representa uma revolta individual contra determinados indivíduos ou organizações, o que estaria condenado ao fracasso; para se obter sucesso, a solução seria uma *revolta coletiva*, baseada nas forças sociais, e que tivesse como objetivo transpor a ordem burguesa. Então, Mandel (1988, p. 201) conclui dizendo que: “o romance policial de consciência social surpreendentemente confirma as inerentes limitações do gênero [...] só conseguindo atingir uma consciência social parcial.”

É interessante notar que esse crítico descreve Friedrich Dürrenmatt como um escritor que cria policiais “desintegrativos”, um autor que possui – e confere a seus personagens – uma *consciência social*, ainda que “parcial”:

É por isso que o máximo que um romance policial sofisticado consegue atingir no nível ideológico é revelar e intensificar a crise geral da ideologia burguesa que caracteriza o capitalismo tardio. Não pode atingir o ponto de romper totalmente com essa ideologia ou mesmo transcendê-la. Esta contradição básica que afeta até o resultado final mais progressista na evolução do romance policial é claramente ilustrada por dois precursores da escola crítica social: Le Breton e Friedrich Dürrenmatt. (MANDEL, 1988, p. 197)

Para comprovar sua tese, Mandel (1988, p. 198) menciona as ações do comissário Bärlach, em *O juiz e seu carrasco*:

O comissário de polícia Bärlach vê através da hipocrisia e da corrupção da sociedade burguesa [...]. Entretanto, Bärlach reage contra este sistema social injusto de uma maneira puramente individualista. Pode-se até dizer que o chefe de polícia se torna um militante anarquista antes de morrer. Ele não chega a atirar bombas, mas monta armadilhas para os criminosos burgueses e os faz assassinar por terceiros. Agindo desta forma, Bärlach se coloca como um juiz do Bem e do Mal fora da lei – e às vezes contra ela. Ele e só ele decide quem merece morrer e como isto deve ser executado; atribuindo a um chefe de polícia

esta função e apresentando-o como um herói socialmente crítico e mesmo antiburguês, Dürrenmatt certamente proporciona uma guinada audaciosa e paradoxal ao romance policial.

Como crítico marxista que é, Mandel dá mais importância à luta coletiva do que à luta individual, e alimenta expectativas em relação à literatura que ultrapassam seu alcance discursivo ou mesmo o negam, já que a eficiência revolucionária aguardada por ele representaria uma instrumentalização da literatura, como de fato ocorreu sob as premissas pretensamente estéticas do realismo socialista. Contudo, percebe-se de qualquer modo que o crítico não vê a atitude de Bärlach – e conseqüentemente a de Dürrenmatt – como resultado da ineficiência ou falta de vontade do Estado burguês em capturar e punir os criminosos. De nossa parte, permitimo-nos discordar de Mandel e vemos sim as ações de Bärlach como um meio de suprir as deficiências de um sistema injusto, na medida em que ele toma atitudes individuais em uma conjuntura social em que a ação coletiva não é possível, mas ao menos faz alguma coisa ao final do processo – mesmo que acima ou fora da lei –, ou seja, o comissário “luta com as armas que possui”.

Apesar dessa discordância com a interpretação de Mandel, a conclusão geral de seu estudo, segundo a qual “a evolução do romance policial reflete, na verdade, a evolução da ideologia burguesa” (MANDEL, 1988, p. 211), é condizente com o que iremos tratar adiante, no que diz respeito ao romance popular, e sua estrutura conservadora e “redundante”.

Um aspecto que deve ser analisado com respeito à função ideológica do romance policial, e merece um estudo à parte, é a *vicariedade*. Com isso, busca-se o entendimento de como o romance policial – ou o romance de massa em geral – atua sobre a *percepção* do leitor; nesse sentido, são considerados os fatores que levam as pessoas a ler romances policiais, bem como as experiências – e os desejos – que esse tipo de narrativa desperta na mente do leitor. Assim, vemos que essa é uma análise que leva em conta a *psicologia* – muitas vezes *social* – da leitura.

Para Antonio Gramsci (1978, p. 109), esse tipo de romance – entendido aqui em sua modalidade folhetinesca – “substitui a tendência à fantasia do homem do povo, é um verdadeiro sonhar de olhos abertos.” Para José Paulo Paes (1990, p. 7), essa função de fantasia é mesmo a função principal das narrativas ficcionais: “[a] vicariedade, no sentido de oferecer ao leitor meios de viver pela imaginação uma outra vida, que não a sua própria, pelo menos durante o tempo da leitura, parece ser aliás a função de base do romance, da novela e do conto.”

Dessa forma, a experiência vicária da literatura de massa é vista muitas vezes como *distração*, como *relaxamento* – uma vez que não exigiria grandes esforços por parte do leitor –, chegando a ser designada como *escapismo*, ou mesmo *evasão da realidade*. Como se viu acima, os impulsos agressivos e o fascínio pela morte não são uma constante na história da humanidade; o surgimento de tais comportamentos está ligado a condições sócio-históricas específicas, e ocorre também com a ascensão do modo de produção capitalista e da sociedade burguesa, com as idéias originadas e difundidas nesse processo.

Assim, o questionamento de Mandel (1988, p. 113-114) é no seguinte sentido: que ambiente e que pressões sociais levam as pessoas a satisfazerem certos impulsos comprando e lendo romances policiais? Sua resposta sugere três motivos: a) a leitura sobre a violência leva ao abandono da prática da violência; b) a dinâmica de uma civilização massificada tende a disciplinar os indivíduos, impondo, de cima para baixo, formas de sublimar seus impulsos violentos; e c) a proletarianização dos trabalhadores técnicos, que passam a ter um trabalho rotinizado, executado sobretudo em escritórios, exige formas de distração da monotonia e das tensões da vida moderna – as quais, como a televisão, funcionariam como “drogas psicológicas”. Dessa forma, a segurança que as pessoas vivem e desejam no cotidiano é contrabalançada pela insegurança que elas encontram nos romances de aventuras e policiais: “[os] leitores realizam através da fantasia o que secretamente desejam fazer, mas que nunca farão na vida real.” (MANDEL, 1988, p. 115) Após nos apresentar esses aspectos, que mais uma vez revelam suas convicções marxistas, o teórico conclui:

O romance policial é uma resposta às necessidades da intelectualidade alienada e dos trabalhadores na indústria e nos serviços, parcialmente conscientes da sua alienação, mas ainda não a ponto de compreender que uma explicação científica dos mistérios da produção de bens e da sociedade burguesa é possível, e que a emancipação coletiva é preferível ao escapismo individual. O romance policial é semi-emancipatório, semicivilizado e semi-sublimado. É burguês *par excellence*, um remédio burguês para os doentes da classe média atacados pelos males da sociedade burguesa. (MANDEL, 1988, p. 117)

A despeito do caráter programático e quase ingenuamente positivo das expectativas de Mandel em face da literatura, é procedente sua consideração sobre a natureza contraditória da literatura popular em geral – e do romance policial em específico –, conforme veremos na próxima seção: ao mesmo tempo em que leva o leitor a transcender a realidade em que vive, a literatura de massa atende ao objetivo implícito de manter a ordem vigente, ou seja, é *conservadora* em sua essência. É o que Umberto Eco chama de *narrativa da redundância*, uma vez que nela se repetem sempre as mesmas idéias. A visão do crítico italiano é no seguinte sentido:

Portanto, paradoxalmente, o próprio romance policial, que estaríamos propensos a inscrever entre os produtos que satisfazem o gosto pelo imprevisto e pelo sensacional é, de fato, na raiz, consumido justamente pelas razões opostas, como convite ao que é pacífico, certo, familiar, previsível. [...] A narrativa da redundância surgiria então, nesse panorama, como um indulgente convite ao repouso, a única ocasião de real distensão oferecida ao consumidor. (ECO, 2004a, p. 269-270)

Essa posição de Eco é defensável na medida em que leva em consideração a ideologia do romance policial clássico, em que a ordem burguesa era justificada, e a sua violação era sempre punida. Com o surgimento de novas formas de romance policial – como a *escola crítica social* –, essa função “integrativa” deixou de existir. Os novos policiais não mais fornecem ao leitor a sensação de tranquilidade, de manutenção da ordem; pelo contrário, esses romances propõem questionamentos, e levam o leitor a refletir criticamente sobre a realidade que o cerca. Parece-nos ser esse o caso, e o que confere valor à obra de autores como Friedrich Dürrenmatt.

O estudo que John G. Cawelti (1977) fez sobre a literatura formulaica chega às mesmas conclusões, ou seja, quanto à *ambigüidade* desse tipo de literatura, uma vez que a evocação de eventos de natureza imaginária – de atitudes que uma pessoa comum jamais pensaria em tomar na vida real, envolvendo não só a aventura e a violência, mas também o sexo –, na verdade conduz à *conformação* do leitor com a realidade. Dessa forma, a experiência vicária seria também uma experiência controlada:

I think that our fuller understanding of the art of literary escapism involves recognizing two rather different psychological needs, both of which play an important part in shaping the kind of imaginative experiences we pursue for relaxation and regeneration. First of all, we seek moments of intense excitement and interest to get away from the boredom and ennui that are particularly prevalent in the relatively secure, routine, and organized lives of the great majority of the [...] public. At the same time, we seek escape from our consciousness of the ultimate insecurities and ambiguities that afflict even the most secure sort of life: death, the failure of love, our inability to accomplish all we had hoped for [...] The essence of the experience of escape and the source of its ability to relax and please us is, I believe, that it temporarily synthesizes these two needs and resolves this tension. This may account for the curious paradox that characterizes most literary formulas, the fact that they are at once highly ordered and conventional and yet are permeated with the symbols of danger, uncertainty, violence, and sex. *In reading or viewing a formulaic work, we confront the ultimate excitements of love and death, but in such a way that our basic sense of security and order is intensified rather than disrupted, because, first of all, we know that this is an imaginary rather than a real experience, and, second, because the excitement and uncertainty are ultimately controlled and limited by the familiar world of the formulaic structure.* (CAWELTI, 1977, p. 15-16) [grifo nosso]

Por fim, expomos os motivos que levam à identificação do leitor com os detetives-heróis, o que Charles J. Rolo (1973) chamou de “padrão metafísico implícito” das histórias policiais. Para ele, a história de detetive é o “Drama da Paixão” do homem moderno: o detetive recebeu “o chamado” para purgar o mundo dos seus pecados, representados pelo

criminoso, e o público leitor acredita nessa idéia, como se o detetive fosse realmente um profeta, um “Salvador” – “por sua personalidade, seus feitos, o herói nos dá testemunho de um sistema de crenças, um credo secular de uma doutrina religiosa” (ROLO *in* ROSENBERG; WHITE, 1973, p. 207) –, que traria o “Paraíso” de volta para o mundo. Assim,

Seja qual for o sistema de crenças que o herói representa, este infundirá, enquanto durar a leitura, alguma coisa de si no leitor, que se verá salvando o mundo com um credo emprestado, mas temporariamente *seu*. E nisso reside a oculta sedução da história policial. As histórias de mistério são contos de fadas manchados de sangue, que representam o ciclo: Paraíso Perdido – Paraíso Procurado – Paraíso Reconquistado. *Elas nos permitem desempenhar, vicariamente, o papel de diferentes espécies de Salvador.* (ROLO *in* ROSENBERG; WHITE, 1973, p. 208)

Admitimos que exista nos romances policiais de Dürrenmatt, por mais “problemáticos” que sejam, essa espécie de identificação do leitor com os detetives. Isso não exclusivamente em relação à descoberta da verdade, que muitas vezes não é possível, mas também quanto ao questionamento das dinâmicas sociais, políticas e econômicas, e quanto ao questionamento da própria estrutura do romance policial. Isso é o que ocorre especificamente no romance *A promessa*: como se verá no tópico dedicado ao *acaso*, a crítica que o Dr. H., o narrador da história, faz ao escritor de romances policiais é no sentido de que nesse tipo de narrativa todos os fatores imprevisíveis são eliminados, o que não condiz com a realidade; some-se a isso o fato de que, para o mesmo Dr. H., tal procedimento ocorreria por razões “de mercado”.

Nesse sentido, parece-nos aceitável supor que os romances de Dürrenmatt exigem do leitor mais do que simplesmente uma leitura passiva: a sua “problemática” encontra-se também na quebra de expectativas, nos *espaços vazios* que essas narrativas nos propõem, bem como na sua interpretação. Considerando ainda o romance *A promessa*, pelo fato de não possuir um final “satisfatório”, vemos que nele, pela atuação do *acaso*, o detetive não consegue – e pode-se dizer que o autor não *deseja* – nos devolver o “Paraíso”, causando o que Charles Rolo (*in* ROSENBERG; WHITE, 1973, p. 207) assim descreve: “o autor que deixa pedacinhos de caos por aí condena o leitor ao Purgatório.”

Dessa forma, o que se nos afigura como o grande mérito dos romances policiais de Dürrenmatt é a forma como o autor conjuga características contraditórias, tanto de *afirmação* como de *negação* do gênero. Afirmção no sentido de adotar suas estruturas tradicionais (a ocorrência de crimes e sua conseqüente investigação), e negação no sentido de transpor os limites dessas mesmas estruturas por meio de inovações – ou “perversões” – nas narrativas (como a falta de solução para o crime, em *A promessa*, e a extrapolação dos poderes do

detetive, em *O juiz e seu carrasco*), ou por meio de procedimentos paródicos e auto-reflexivos (como as digressões do Dr. H. sobre o gênero literário). Assim, ao mesmo tempo em que decreta a *morte* do romance policial – haja vista o “réquiem” do subtítulo de *A promessa* –, Dürrenmatt parece estar promovendo o *renascimento* do gênero, ainda que com outra configuração.

3 OS ROMANCES POLICIAIS DE DÜRRENMATT E AS TEORIAS DA LITERATURA DE MASSA

Neste capítulo, analisaremos o gênero policial – e os romances de Dürrenmatt em específico –, buscando suas relações com três categorias propostas pela teoria literária. Tais categorias se aplicam ao mesmo objeto, a chamada *literatura de massa*, mas possuem abordagens distintas: o *popular* leva em consideração a quantidade e a qualidade do público leitor; o *trivial* considera a complexidade da narrativa, se esta se resume ou não a oposições maniqueístas, por exemplo; e o *formulaico* leva em conta as convenções (normas ou regras) que se encontram na estrutura das narrativas de massa.

3.1 O ROMANCE DE MASSA (POPULAR)

Para um melhor entendimento sobre o objeto da literatura popular, tomamos como base os seus *gêneros*, como estabelecido por Antonio Gramsci (1978, p. 112-113):

1. tipo Vitor Hugo, Eugène Sue (*Os miseráveis*, *Os mistérios de Paris*), de caráter nitidamente ideológico-político, de tendência democrática ligada às ideologias de 1848;
2. tipo sentimental, não-político em sentido estrito, mas no qual se expressa o que poderia ser chamado de “democracia sentimental” (Richebourg, Decourcelle etc.);
3. tipo que se apresenta como de puro enredo, mas que tem um conteúdo ideológico conservador-reacionário (Montépin);
4. romance histórico de A. Dumas e de Ponson de Terrail que, além do caráter histórico, tem um caráter ideológico-político menos nítido [...];
5. romance policial em seu duplo aspecto (Lecocq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsène Lupin);
6. o romance tenebroso (fantasmas, castelos misteriosos etc.: Ann Radcliff etc.);
7. o romance científico de aventuras, geográfico, que pode ser tendencioso ou simplesmente de enredo (J. Verne, Boussenard).

Inicialmente, é preciso aprofundar a distinção entre *literatura popular* e *literatura de massa*, introduzida acima. Embora certos autores usem essas expressões indistintamente – como é o caso de Umberto Eco (1991) –, entendemos a questão do seguinte modo: enquanto a *literatura popular* é aquela oriunda de manifestações espontâneas do povo (como é o caso da literatura de cordel e das cantigas folclóricas), a *literatura de massa* – que possui interesse especial para o nosso estudo – é aquela produzida e vendida em larga escala. Dessa forma, para que a literatura de massa seja caracterizada como tal, deve-se levar em consideração os *produtores* (escritores, mercado e política editorial) e os *consumidores* (leitores em geral). Trata-se, enfim, dos chamados *best sellers*, de livros dos vários gêneros mencionados nas

classificações de Gramsci e de José Paulo Paes, e que compõem em sua maioria as listas dos mais vendidos nas revistas semanais.¹⁴

Dessa forma, a literatura de massa é vista como uma parte da *cultura de massa*, estudada por filósofos como Theodor W. Adorno (1903-1969) e Walter Benjamin (1892-1940). Esses estudos levam em conta principalmente o estatuto da obra de arte a partir do período posterior à Revolução Industrial, em que os bens culturais – não somente livros, mas também quadros, esculturas e músicas – passaram a fazer parte da *indústria cultural*, sendo então produzidos em série. No período inicial desse processo, em meados do século XIX, os jornais e os livros, as principais fontes de informação, que antes eram privilégio da aristocracia letrada, começaram a ser produzidos e comercializados em grandes quantidades. Deve-se somar a isso o fenômeno da ascensão das camadas mais humildes da população, não só como atores políticos de importância, mas também como público consumidor dessa nova forma de cultura. Sobre o primeiro aspecto, observa-se a influência que um romance popular como *Os mistérios de Paris* (publicado de forma seriada entre 1842 e 1843), de Eugène Sue (1804-1857), teve nas revoltas de 1848 na França; bem como a influência que o romance *A cabana do pai Tomás* (1852), da norte-americana Harriet Beecher Stowe (1811-1896) teve na Guerra da Secessão (1861-1865) e na abolição da escravidão nos Estados Unidos.

Contudo, Umberto Eco enxerga nessa situação uma contradição extrema, principalmente pelo fato de que essa cultura dita “de massa” é imposta pelas camadas mais altas da sociedade, ou seja, não é *genuinamente* popular:

A situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública. [...] Mas paradoxalmente, o seu modo de divertir-se, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo: através das comunicações de massa, ele lhe é proposto sob forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica. Estamos, assim, ante a singular situação de uma cultura de massa, em cujo âmbito um proletariado consome modelos culturais burgueses [...] Por seu lado, uma cultura burguesa [...] identifica na cultura de massa uma “subcultura” que não lhe pertence, sem perceber que as matrizes da cultura de massa ainda são as da cultura “superior” [...] a cultura de massa, o mais das vezes, representa e propõe situações humanas sem conexão alguma com as situações dos consumidores, e que, todavia, se transformam para eles em situações-modelo. E no entanto, também nesse âmbito podem ocorrer fenômenos que fogem a todo e qualquer enquadramento teórico. (ECO, 2004a, p. 24-25)

Começa aí a constatação da natureza ambígua da literatura de massa, pois como também dirá Umberto Eco (1991), essa literatura é ao mesmo tempo *conservadora e reformista*. Levando isso em consideração, e também o que ele chamou de “fenômenos que fogem a todo

¹⁴ A denominação *best seller* fornece um motivo para o uso indistinto das denominações *literatura popular* e *literatura de massa*: o fato de um livro ser um dos “mais vendidos” torna-o “popular”, não no sentido de que ele se origina diretamente do povo, mas que atinge um grande número de leitores. Aqui, o termo “popular” é empregado em sua acepção vulgar, a exemplo de “um artista popular”.

e qualquer enquadramento teórico”, Eco baseia sua análise justamente no romance *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, inicialmente publicado em jornais na forma de folhetim. Essa obra é na verdade o que posteriormente ficou conhecido como *melodrama social*, retratando um mundo marcado pelo maniqueísmo mais simplório, onde os pobres são vítimas de situações cruéis, enquanto os ricos são vistos como os verdadeiros criminosos, ou pelo menos os responsáveis pelas injustiças sociais. Esse romance possui uma descrição realista – ainda que esquemática – das mazelas da sociedade francesa do século XIX: é um mundo de miséria, de prostituição, de criminalidade e outras injustiças sociais (ao que se acrescentaria, no romance de Stowe, a escravidão dos negros trazidos da África para a América). Umberto Eco (1991, p. 47) destaca sua importância não só como documento histórico-social, mas como modelo para a análise das narrativas de caráter popular, e descreve esse romance “[c]omo importante documento que nos esclarece, nas raízes, alguns elementos da sensibilidade social oitocentista, de um lado, e de outro, como chave que nos ajuda a compreender as estruturas da narrativa de massa, as relações entre condições de mercado, impoção ideológica e forma narrativa.” Posteriormente, ele acrescenta:

E permanece como modelo a estudar: se a problemática de uma narrativa de massa tem um sentido – e se os problemas hodiernos encontram nos fenômenos de mercado literário dos séculos XVIII e XIX sua antecipação – *Os mistérios de Paris* constituem terreno ideal para uma pesquisa que queira individuar como se concatenam e influenciam reciprocamente indústria cultural, ideologia da consolação e técnica narrativa do romance de consumo. (ECO, 1991, p. 61-62)

Por outro lado, Eco adverte que há muitos casos em que esse equilíbrio entre *mercado* e *enredo* acaba pendendo para o primeiro, comprometendo a organicidade e a própria verossimilhança da trama; temos um exemplo atual dessa situação quando, após serem realizadas pesquisas de opinião, um escritor de telenovelas promove mudanças na história, a fim de deixá-la mais “agradável” ao gosto do público. A partir desse processo, “*Os mistérios de Paris* não são mais um romance, mas uma cadeia de montagem para a produção de gratificações contínuas e renováveis.” (ECO, 1991, p. 67). Assim, nesse tipo de narrativa degradada, acumula-se uma série de “artifícios de comodismo” – como as falsas tensões e os falsos desfechos, cujo correspondente nas telenovelas seria o famoso “a seguir, cenas dos próximos capítulos” –, com o único intuito de manter o interesse do público comprador do folhetim.

Antes de analisarmos o ideário trabalhado pelos romances de massa, é interessante examinar um estudo sobre as características gerais desse tipo de narrativa. Muniz Sodré

(1978, p. 82-84), também tomando *Os mistérios de Paris* como base, identifica na estrutura da obra os seguintes elementos:

1. *O herói* – [...] Herói, para os românticos, era o homem de gênio superior (tanto intelectualmente quanto na ação social), solitário entre os medíocres, triunfante entre os vencidos. [...] A literatura de massa, ao contrário da culta, vai acentuar, na “ressurreição” do mito heróico, a onipotência (supra-humana) do personagem. O herói dos romances policiais, de aventuras etc., tem, do herói tradicional, algo de *solaridade* (a invencibilidade, o triunfo “solar” sobre as sombras), de *supra-humanidade* (a mística da demiurgia e salvação do mundo), de *misoginia* (a mulher se apresenta frequentemente como um obstáculo para a ação grandiosa) e de *companheirismo heróico* (a temática do “duplo”, do amigo que funciona como *alter ego* do herói). [...] O herói folhetinesco disputa o exercício de um poder investido das características românticas que acentuavam a idéia de destino e de uma especial rejeição de regras sociais.
2. *Atualidade informativo-jornalística* – [...] O folhetim sempre procurou informar (demonstração de tese), caucionando os acontecimentos imaginários narrados com a divulgação de idéias em curso, doutrinas, fatos jornalísticos, descobertas científicas etc., de maneira análoga à do cordel. Daí, a natureza frequentemente “datada” da diegese folhetinesca: a informação perde atualidade com o tempo. [...]
3. *Oposições míticas* – Já indicamos que o elemento mítico está presente na literatura de massa –, mas utilizado como instrumento de mistificação e sedução pela estrutura ideológica. É o caso das oposições binárias (Deus e o Diabo, o homem e a besta etc.) constituídas na mensagem mítica. [...] A ação heróica será tanto um ato de bravura física quanto o exercício habilidoso da razão ou a prática da nobreza de espírito. Qualquer ação útil à afirmação da identidade da pessoa humana desejada pela ordem ideológica vigente poderá ser significada como “heróica”. [...]
4. *Preservação da retórica culta* – Ao recalcar industrialmente o cordel no século XIX, a literatura de massa também abriu mão de uma linguagem própria, dando as costas à problemática do estilo. De uma maneira geral, a retórica do folhetim é pobre, esquemática, destinada apenas a armar com eficácia a seqüência dos acontecimentos fictícios. E esta retórica é sempre subsidiária da literatura culta (no século XIX, dentro dos cânones estéticos do Romantismo; no século XX, do Realismo). Trata-se comumente de uma espécie de “realismo não-crítico”, estabelecido por um reaproveitamento do modelo figurativista da literatura de Balzac [1799-1850]: apresenta-se o personagem, com suas características físicas e psicológicas, num determinado contexto, mas sem a oposição (balzaquiana) entre a sociedade e o indivíduo.

Em uma obra posterior, Muniz Sodré acrescenta a esses aspectos da literatura de massa o que chama de “pedagogismo”; assim, nesses romances, “[h]á também a intenção clara de *ensinar alguma coisa*, isto é, um explícito pedagogismo. Através daí vislumbra-se a ideologia do autor [E. Sue], que é a de um social-democrata com pendores esquerdistas [...]” (SODRÉ, 1985, p. 8-9).

Essa estrutura combina aquilo que Umberto Eco chama de *informação* com a *redundância*. A *informação* consiste na imprevisibilidade dos fatos, enquanto que, por meio da *redundância*, a narrativa se detém no inesperado, com o objetivo de torná-lo familiar; dessa forma, “[o] dever de informação exige que ocorram lances teatrais; o dever de redundância impõe que esses lances se repitam a intervalos regulares. [...] definiríamos como de *estrutura sinusoidal*: tensão, desenlace, nova tensão, novo desenlace, e assim por diante.” (ECO, 1991, p. 64). Levando-se em conta essa estrutura convencional de tensão/afrouxamento – afinal, no folhetim, o interesse do público deveria ser mantido em suspenso até o próximo

capítulo – percebe-se não só a dimensão social-democrata do romance de massa, mas também a sua natureza “consolatória”. Como diz Umberto Eco (1991, p. 26):

Mas o romance popular é social-democrático-paternalista, não só tematicamente, mas também estruturalmente, porque deve desencadear crises (psicológicas, sociais, narrativas) passíveis de cura, seguindo o arco do modelo aristotélico (peripécia, revolução, catarse). A dinâmica solicitação-solução (ou melhor, provocação-paz), unida à sua vocação populista, permite que o romance popular seja um repertório de denúncias sobre as condições atrozias da sociedade [...] mas que seja ao mesmo tempo um repertório de soluções consolatórias. Não se pode desencadear uma crise senão para resolvê-la em seguida.

A consolação evocada por um romance de massa funciona, assim, da seguinte forma: depois de ter excitado a imaginação do leitor com vários acontecimentos inesperados, com vários lances dramáticos, o autor como que o chama de volta à realidade, tranquilizando-o e reforçando o que ele já sabe por meio do “final feliz”, em que tudo se resolve para o bem (ECO, 1991, p. 71). Dessa forma, a sociedade modificada ao final do romance é a mesma sociedade de antes, o que reforça o caráter *conservador e reformista* – e não revolucionário – da narrativa popular, ou seja, “deve-se mudar, mas para que tudo continue como antes”. É isso o que se encontra no romance policial clássico de enigma, no qual o crime representa uma perturbação da ordem (uma violação ao patrimônio ou à vida), e em que o detetive age para restabelecer essa ordem (culpando e detendo o criminoso), mas sem questioná-la ou problematizá-la.

Assim, diferentemente da tragédia clássica, que promove uma catarse negativa, no final do romance de massa encontra-se uma *catarse otimista*, que “exige que o universo apresente falhas, mas que essas falhas possam ser sanadas por uma ação reformadora.” (ECO, 1991, p. 93). Por outro lado, uma narrativa considerada como revolucionária exigiria de seu público leitor uma outra concepção de mundo, ou a não-aceitação do mundo que existe e que é reafirmado pelas narrativas conservadoras. Assim, “[o] romance popular não pode ser revolucionário porque se o fosse, também o modelo narrativo, no qual o público se reconhece e que lhe propicia gratificantes consolações, iria pelos ares.” (ECO, 1991, p. 93).

Por isso, para Umberto Eco a estrutura (forma) reflete a ideologia (conteúdo) do romance de massa – e vice-versa –, o que o leva à conclusão de que ambas se apresentam como instâncias conservadoras do *statu quo* social:

A tranquilidade, que no romance de consumo assume a forma da consolação como reiteração do esperado, na formulação ideológica assume o aspecto de reforma que muda alguma coisa a fim de que tudo permaneça como antes. Isto é, a forma da ordem que nasce da unidade na repetição, da estabilidade dos significados adquiridos. *Ideologia e estrutura narrativa encontram-se numa fusão perfeita.* (ECO, 1991, p. 75) [grifo nosso]

Ainda para Eco (1991, p. 29), essa narrativa degradada tem como “exemplo mais lampejante” a “própria montagem perfeita do romance policial, no qual a ordem social é um pano de fundo flébil, mero pretexto, quase imperceptível.” Concordamos em que isso seja verdade quanto ao policial clássico, que encarava o crime como um mero enigma a ser desvendado, sem se preocupar com sua motivação nem com suas consequências sociais. Contudo, isso deixa de ocorrer a partir do romance negro norte-americano, em que passa a haver uma maior conscientização social. Já com os romances da *escola crítica*, a contestação à sociedade atinge seu ponto culminante. Dessa forma, e tomando o nosso objeto de estudo como modelo, vê-se que Dürrenmatt tem consciência não só dos defeitos sociais, mas também da estrutura convencional do romance policial, e elabora em suas obras uma crítica em relação tanto ao conteúdo social (*O juiz e seu carrasco*, *Justiça* e “A pane”) quanto à forma do policial tradicional (*A promessa*).

O próprio Umberto Eco (1991, p. 40) admite que a análise da estrutura de uma obra pressupõe uma interpretação do seu conteúdo ideológico, e vice-versa – o que serve de base para a análise tanto de romances populares como dos romances “problemáticos” de Dürrenmatt: “não há análise de aspectos significantes pertinentes que já não implique uma interpretação e, portanto, um preenchimento de sentido. Sendo assim, toda análise estrutural de um texto é sempre a verificação de hipóteses psico-sociológicas e ideológicas ainda que latentes.” Já Flávio R. Kothe (1994, p. 86), ao estudar esses conceitos no campo da filosofia, conclui que não há, na prática, separação entre forma e conteúdo: “O pressuposto dessa classificação [dos gêneros literários] é a separabilidade entre forma e conteúdo. Esta, no entanto, não existe realmente. É uma separação teórica [...] Na obra de arte, o conteúdo está formalizado e todo aspecto formal é também significativo.”

O que Umberto Eco chama de *estrutura da consolação* constitui-se no choque entre a realidade cotidiana vivida pelas camadas populares e os elementos de tensão não-resolvida (a situação de penúria e conseqüente insatisfação perante a riqueza da burguesia). Essa tensão é solucionada pela atuação de um elemento de origem “fantástica”: o *herói*; nota-se que essa é basicamente a função de todos os heróis das narrativas de massa, seja o detetive, o aventureiro ou o *cowboy*. Assim, é nesse contexto que em *Os mistérios de Paris* surge Rodolphe de Gerolstein, que possui como objetivo – por meio de sua atuação individual e de suas noções de certo e errado – resolver as agruras dos outros personagens, estabelecendo dessa forma uma ordem “justa” no seu mundo. Umberto Eco (1991, p. 63) assim descreve a ideologia que existe por trás desse personagem:

Já que é proposto como solução imediata para os males da sociedade, não lhe pode seguir as leis, excessivamente asmáticas; portanto, inventará as próprias. Rodolphe, *juiz e carrasco*, benfeitor e reformador fora-da-lei, é um Super-homem. Talvez o primeiro na história do romance de folhetim (diretamente oriundo do herói satânico romântico), modelo para Monte Cristo, contemporâneo de Vautrin [...] e de certo modo predecessor do modelo nietzschiano. [...] O Super-homem é a mola necessária para o bom funcionamento de um mecanismo consolatório; torna imediatos e imprevisíveis os desfechos dos dramas, consola rápido e consola melhor. [grifo nosso]

Grifamos o trecho acima com o propósito de fazer referência ao romance de Dürrenmatt que leva nome quase igual; nele, o comissário Bärlach arroga-se o papel tanto de juiz quanto de carrasco. Essa função, embora presente no herói do romance de massa em geral (o caso do *cowboy* do faroeste é típico), foi desmembrada no romance policial clássico, no qual cabia ao detetive somente capturar o criminoso, entregando-o em seguida à polícia e à Justiça. Contudo, como veremos adiante, essa divisão foi superada a partir do romance negro, no qual os detetives – e os autores – constataram a ineficácia das leis que regulam a sociedade; nesse mundo, o policial passa a proferir e a executar suas próprias sentenças, agindo contra a lei ou fora dela.

Nesse sentido, além do romance de Dürrenmatt *O juiz e seu carrasco*, deve ser mencionado um romance de Mickey Spillane, com o detetive Mike Hammer, cujo título é: *I, the jury* (1947). Enquanto na obra do autor suíço o comissário Bärlach apropria-se das funções de juiz e de carrasco, na do norte-americano, o detetive Hammer também faz as vezes de júri, ou seja, o tribunal popular que julga os crimes contra a vida. Nos dois casos, vemos exemplos de um acúmulo de funções que vai contra a ordem do Estado de Direito; contudo, esse procedimento é visto como necessário, já que muitas vezes as instituições policiais e judiciárias se mostram ineficazes para investigar os crimes e punir seus responsáveis.

Antes de seguirmos com a apresentação das distinções gerais entre literatura “de massa” e literatura “erudita”, devemos mencionar os chamados *níveis de cultura*, formulados por Dwight MacDonald, e aceitos, mas criticados, por Umberto Eco (2004a, p. 37):

MacDonald parte da distinção, agora canônica, dos três níveis intelectuais, *high, middle e lowbrow* [...], mudando-lhes a denominação de acordo com um intento polêmico mais violento: contra as manifestações de uma arte de elite e de uma cultura propriamente dita, erguem-se as manifestações de uma cultura de massa que não é tal, e que, por isso, ele não chama de *mass culture*, mas de *masscult*, e de uma cultura média, pequeno-burguesa, que ele chama de *midcult*. [...] uma paródia, uma depauperação da cultura, uma falsificação realizada com fins comerciais.

Assim, a literatura *realmente* popular faria parte do *masscult*, enquanto a literatura composta pelos *best sellers* (nacionais e estrangeiros) faria parte do *midcult*. Essa última

categoria se caracteriza por uma assimilação e posterior condensação de recursos ou estilos da “alta” literatura, ou seja, seria uma espécie de *kitsch* literário, produzido com o objetivo de obter um determinado *efeito* sobre o leitor. Embora essas categorias sejam uma tentativa válida de entendimento do fenômeno literário, a crítica a elas pode ser em várias direções, a começar pelo fato de que uma diferença de nível não significa uma diferença de *valor*, “mas uma diferença da relação frutiva, na qual cada um de nós alternadamente se coloca.” (ECO, 2004a, p. 58). Assim, há produtos considerados como *lowbrow* que apresentam aspectos de originalidade que ultrapassam o seu meio de produção e de consumo, como é o caso de certas *graphic novels* (histórias em quadrinhos com narrativa romanesca e pretensões artísticas), como *Maus* (1977) do norte-americano naturalizado Art Spiegelman (1948). Por outro lado, existem romances de entretenimento “dotado[s] de validade estética e capaz[es] de veicular valores originais (não imitações de valores já realizados), e que, todavia, tome[m] como base comunicativa uma *koiné* estilística criada por outros experimentos literários, os quais tiveram função de proposta.” (ECO, 2004a, p. 56-57).

Os romances policiais de Dürrenmatt parecem-nos fazer parte dessa categoria particular: em primeiro lugar porque, quanto à forma, são realmente romances policiais, uma categoria da literatura de massa; em segundo porque neles são utilizados recursos estilísticos – principalmente a paródia, a sátira e a ironia – característicos da “alta” literatura. Em termos comparativos, basta que vejamos, por exemplo, o romance *Ulisses* (1922), de James Joyce, como uma paródia da *Odisséia* (c. 700 a.C.) de Homero (século VIII a.C.).

Para concluirmos, faremos uma breve contraposição entre literatura de massa (ou popular) e o seu “outro”, a chamada *literatura erudita* (ou, como prefere Umberto Eco, “de proposta”). Não é uma tarefa simples, mesmo porque, a partir do advento da literatura de massa, muitos autores canônicos passaram a se utilizar dessa fonte: um dos exemplos mais famosos é a obra *Os miseráveis* (1862), do francês Victor Hugo (1802-1885), que muito deve às histórias populares de Alexandre Dumas. Por outro lado, há exemplos de autores que escreveram narrativas de caráter popular e outras de caráter sério (como é o caso de Conan Doyle), e de autores que escreveram em folhetins e depois se tornaram canônicos (como Charles Dickens).

Na literatura erudita, o que importa não é apenas contar uma história para provocar um determinado efeito, mas “produzir um *sentido de totalidade* com relação ao sujeito humano, fazendo entrecruzarem-se autonomamente, no texto, história, psicologia, metafísica. [...] Importa – e importará muito desde então – a técnica romanesca.” (SODRÉ, 1985, p. 14). Assim, tão importante quanto a história a ser narrada, é a abordagem literária de *questões*

humanas (morais, filosóficas, históricas, sociais, políticas etc.), bem como o trabalho com a *linguagem* – a *mot juste* de que falava o escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880) –, com o objetivo de se criar artisticamente um mundo diferente do real. Tudo isso resulta em um *estilo* que caracteriza a obra de um autor. Como breve exemplo, tomemos a obra de Franz Kafka: o “estranhamento” – a chamada *Verfremdung*¹⁵, também presente nas obras de Dürrenmatt – causado por contos como “A metamorfose” (1915) resulta tanto do fantástico dos acontecimentos quanto da *forma* como estes são narrados – o seu estilo “protocolar” –, que é inovadora em si.

Já na literatura de massa, a ênfase é dada ao *conteúdo*, ou seja, à história que é contada, assim como aos *efeitos* que daí resultam (cômico, dramático, de suspense etc.). Assim, embora não se possa dizer que os escritores dos gêneros de massa não possuem um estilo – porque mesmo que este seja “transparente”, continua sendo um estilo –, por razões diversas eles dão mais importância aos acontecimentos e às ações dos personagens, ou seja, a ênfase está no “o quê”, não no “como”. Como diz Muniz Sodré (1985, p. 15):

Com a literatura de massa, a coisa muda de figura. Não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica romanesca. O que importa mesmo são os *conteúdos* fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade. É o mercado [...] que preside às condições de produção do texto.

Não é nossa intenção aqui problematizar a distinção entre forma e conteúdo em uma obra ou em um gênero literário. O que nos parece importante destacar, como diferença essencial entre a literatura de proposta e a literatura de massa, é a abordagem de grandes questões – sociais, políticas, morais etc. –, que na primeira é tomada como matriz composicional das obras. Dessa forma, uma obra considerada de grande valor literário trabalha com formas novas que integram, de maneira também inovadora, o texto à abordagem de grandes temas; exemplo desse processo é o conto de Kafka mencionado acima, bem como as obras de outros escritores modernistas, como o francês Marcel Proust (1871-1922), no tratamento peculiar que dedica à figuração da memória. Além disso, as obras da literatura erudita rompem com os paradigmas estabelecidos, abrindo caminho para novas formas de reflexão. Já na literatura de massa, há uma *adequação*, uma *conformidade* interna às obras; ou seja, elas tendem a contar sempre o mesmo tipo de histórias – do bem *versus* o mal, com o triunfo do bem no final – e sempre da mesma forma – por meio de uma estrutura conservadora que produz as “fórmulas” de que falaremos adiante. Por isso, a obra-padrão da

¹⁵ Aqui cabe notar que o *Verfremdungseffekt* é um conceito brechtiano.

literatura de massa opera com as expectativas já consolidadas do seu público leitor, e nada faz além de alimentá-las, em um ciclo sem fim.

Assim, a transição entre literatura erudita e “popular” acontece na obra de certos autores considerados canônicos, como o inglês Aldous Huxley (1894-1963), cujo conto criminal “O sorriso da Gioconda” (1922) é freqüentemente mencionado quando se discute os conceitos ora em tela. Da mesma forma, e como foi visto acima, percebemos que a obra de Dürrenmatt também circula pelos dois campos, uma vez que suas peças são consideradas representantes da literatura erudita, e seus romances policiais pertencem à literatura de massa. Contudo, dado o “problemático” ou o “inquietante” desses romances, não se pode aceitar automaticamente essa categorização, uma vez que esses adjetivos podem por si só caracterizar uma “proposta”. Com isso, vemos que o elemento perturbador – e logo, *inovador* – dos romances policiais de Dürrenmatt resulta exatamente de sua intenção de reelaborar conscientemente categorias formais tradicionais, ou seja, adotar “fórmulas” estabelecidas e utilizá-las criticamente, adaptando-as às suas percepções da realidade.

3.2 O ROMANCE TRIVIAL

A categoria da *trivialidade* leva em consideração a *complexidade* – ou, por outro lado, a *simplicidade* – de uma obra de arte. Tomada de empréstimo da teoria alemã que a denomina de *Trivialliteratur*, essa categoria engloba aquelas obras de arte que se caracterizam por uma estrutura excessivamente simples – ou simplória –, baseada principalmente em *oposições binárias*, como certo e errado, bem e mal etc. Esse aspecto é o oposto do que se encontra em obras de composição complexa, que apresentam em suas histórias inúmeros pontos obscuros, ou mesmo “zonas cinzentas” na caracterização dos personagens. Vemos assim, por exemplo, o Meursault de *O estrangeiro* (1942), romance de Albert Camus: não se pode entendê-lo automaticamente como um homem “mau”, pelo fato de ter matado outro homem, embora ele também não possa ser considerado “bom”, já que lhe faltam reações convencionais de bondade, como a tristeza no enterro da própria mãe, segundo explicita o romance. Assim, a complexidade da obra está justamente nessa área de sombra que existe entre os dois extremos – o que resulta na definição do *homem absurdo*, o homem que age conforme as circunstâncias, mas sem saber explicar por que agiu dessa ou daquela maneira.

Por outro lado, é possível encontrar não-trivialidade em gêneros marcadamente triviais; como exemplo, mencionamos o detetive sem nome – chamado por Cawelti (1977) de “the Op”, e que serviu de protótipo para Sam Spade –, personagem de *Safra vermelha*, de Dashiell

Hammett, romance policial com toques de faroeste: a princípio, não podemos afirmar categoricamente se “the Op” é bom o mau, e o mais provável é que ele seja um exemplar perfeito de homem *amoral*, já que age de acordo com seus interesses do momento, conforme as situações se mostrem ou não favoráveis.

Indo ao ponto que nos interessa, a literatura trivial em sua essência simplifica essas contradições e ambigüidades, reduzindo tudo a um maniqueísmo fundamental. Repetimos aqui os gêneros que se utilizam com frequência da trivialidade: o romance de aventuras (no qual há o aventureiro e os nobres ou os piratas, por exemplo), o romance de faroeste (em que há o “mocinho” e o bandido ou os índios), o romance policial (com o detetive e o criminoso, ou o “gênio do crime”, como é o caso do professor Moriarty, arquiinimigo de Sherlock Holmes); também o romance de ficção científica (o astronauta e os monstros de outros planetas), o romance de espionagem (o espião da potência amiga e o vilão excêntrico que quer dominar o mundo), o melodrama social (o mocinho ou a mocinha e o patrão injusto e cruel, por exemplo); e até o romance sentimental (o mocinho ou a mocinha e os membros da família de um ou de outro, que se opõem ao seu casamento). Sendo assim, vemos como na atualidade essas formas simples se expandiram para outros meios de expressão, cujos exemplos mais comuns são os desenhos animados, os filmes *blockbuster* e as novelas de televisão.

Como se disse acima, para considerar uma obra como trivial deve-se levar em conta a sua *essência*. Isso fica claro quando se estabelecem as definições e as diferenças entre *literatura trivial* e *literatura popular* ou *de massa*: “O conceito de ‘literatura de massa’ dá-se em função do público receptor, enquanto que o de ‘narrativa trivial’ se dá em termos de estruturação do texto. O primeiro é uma categoria da sociologia da literatura ou da sociologia da comunicação, enquanto o segundo é um termo da ontologia da obra literária.” (KOTHE, 1994, p. 87).

Embora o *maniqueísmo* seja a característica mais aparente do trivial, não é tarefa simples formular uma definição totalizante desse termo, principalmente porque “[n]ão há obra de arte nem gênero artístico que sirva de parâmetro absoluto de mensuração; isso não leva, no entanto, a um relativismo.” (KOTHE, 1994, p. 15). Tal acontece porque não se pode pensar o trivial isoladamente, mas sempre em conjunto com o *artístico*; contudo, “não como mera oposição: há trivialidade na arte, como pode haver arte no trivial, sem que, no entanto, confundam-se um com o outro.” (KOTHE, 1994, p. 14). Nesse sentido, a dificuldade de definição do *trivial* esbarra na dificuldade de definição do *artístico*; entretanto, ao mesmo tempo, Flavio Kothe (1994) afirma haver não só uma certeza pessoal, mas a possibilidade de se demonstrar objetivamente o que é artístico e o que é trivial.

Assim, esse teórico chega a uma explicação ao dizer que: “[a] impossibilidade de definir de um modo cabal o horizonte semântico da obra caracteriza a arte em contraposição à trivialidade.” (KOTHE, 1994, p. 18). Para demonstrar esse ponto de vista, ele toma como modelo o romance *Dom Quixote* (1605) do espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), considerado o primeiro romance moderno: ao mesmo tempo em que a obra se utiliza da tradição picaresca, originária da Idade Média européia, as imagens e o estilo do autor transcendem o momento histórico em que ela foi criada, por abarcar uma visão mais ampla da condição humana em todos os tempos.

Para Regina Zilberman (*in* AVERBUCK, 1984, p. 28), literatura trivial e literatura erudita possuem uma relação de complementaridade, o que a faz colocar a questão da seguinte maneira:

Observa-se, portanto, o fato de que ambas as modalidades se espelham mutuamente, na medida em que uma inverte as virtudes da outra. Esta dupla negação é sintoma de entrecruzamento e complementaridade, evidenciando, ao mesmo tempo, os fatores problemáticos e não resolvidos: os que se referem às exigências de popularização e validade estética, as quais, embora dispostas como elementos contrastantes, atraem-se uma à outra.

Dessa forma, nos romances de Dürrenmatt poderíamos classificar certas estruturas como triviais, a partir da própria definição do romance policial, ou seja, pelo fato de as histórias girarem em torno de crimes e pela existência de personagens típicos dessa forma de narrativa, como o comissário Bärlach e mesmo o seu arqui-rival, Gastmann. Entretanto, os detetives dürrenmattianos não são homens perfeitos – ou ao menos “bons” –, pois possuem defeitos de caráter: em *O juiz e seu carrasco*, Bärlach invoca para si a condição de “deus”, decidindo que Gastmann deve morrer, e isso pelas mãos do policial Tschanz; já em *A suspeita*, o mesmo Bärlach passa a agir por impulso e sem pensar nas conseqüências de seus atos, tornando-se presa fácil para o Dr. Emmenberger; em *A promessa*, Matthäi, antes uma pessoa racional e contida, sucumbe a uma obsessão; e em *Justiça*, o advogado Spät é um “herói” ébrio contumaz, desesperado e com tendências autodestrutivas. Além disso, temos o elemento artístico quando consideramos o “inquietante” nessas histórias; nesse sentido, a concepção de mundo de Dürrenmatt não se conforma à idéia de que os criminosos são sempre punidos, de que o acaso nunca acontece, de que a justiça é perfeita etc. Daí se origina o paradoxo dessas obras: da transgressão da fórmula do romance policial convencional (por exemplo, quando Matthäi não consegue capturar o *serial killer* que perseguia obsessivamente, e enlouquece) e do conseqüente questionamento do romance policial como “jogo de xadrez” (uma imagem recorrente, e utilizada pelo Dr. H. em *A promessa*).

Dessa forma, Flávio Kothe (1994, p. 25) analisa o trivial não só em função de sua descrição maniqueísta da realidade, mas também por meio de esquemas rígidos que promovem uma sucessão de situações “positivas” e “negativas”. Em suas palavras:

A narrativa trivial opera à base do oxímoro formado pelo corporificador da negatividade (o “bandido”) e pelo corporificador da positividade (o “mocinho”). Os dois são inseparáveis, um não existe sem o outro. A leitura trivial da narrativa trivial separa os dois, identifica-se com o “lado bom” e odeia o “mal”: o “mocinho” é, porém, apenas o outro lado do “bandido”. O “bandido” [...] é o inconsciente do herói, a sua instância reprimida, a sua face que não se quer reconhecer, o seu retrato pelo avesso. [...] A história transcorre no esquema de uma situação considerada positiva, cuja normalidade é rompida pela intervenção do agente do mal: o *status quo* [sic] aparece como normal, a normalidade se torna norma, e a justiça significa basicamente restaurar o *status quo ante* [sic].

Assim, poderíamos ter os seguintes ciclos (ou arcos) básicos nas histórias policiais:

ordem → desordem → nova ordem
equilíbrio → desequilíbrio → novo equilíbrio

Ernest Mandel (1988, p. 76) admite isso ao dizer: “A desordem reconduzida à ordem e esta voltando à desordem; a irracionalidade perturbando a racionalidade; a racionalidade restaurada após as sublevações irracionais; aí está o cerne da ideologia do romance policial.” Dessa forma, na maior parte das narrativas triviais, no início o herói se encontra em estado de “repouso”; a história se coloca em movimento com a provocação do bandido, que incide sobre o estado inercial do herói; este, com a finalidade de restabelecer a situação inicial, faz a justiça (investiga os crimes, procura e confronta os criminosos), impondo novamente a sua ordem. Como diz Flávio Kothe (1994, p. 134-135):

O estruturalismo francês propôs – com Todorov – que toda narrativa se constitui em torno de uma norma abstrata e a ruptura dessa norma, tendo-se por fim o restabelecimento dessa norma, só que de forma concreta. [...] Na primeira fase, o criminoso age; na segunda, ele sofre a reação do restabelecimento da ordem. [...] O ponto de partida é uma situação considerada normal e que tem, por isso, caráter normativo. Daí surge um elemento perturbador que, no fim, tem de ser eliminado para que a normalidade se restabeleça. A normalidade é basicamente a ordem estatuída.

No entanto, isso não é o que encontramos na obra de Dürrenmatt. Mesmo em um romance como *O juiz e seu carrasco* – no qual o comissário Bärlach termina por punir o criminoso Gastmann (por um crime que ele não havia cometido), por intermédio do policial Tschanz (o verdadeiro culpado, que acaba se matando) –, o modelo básico é rompido, na medida em que a “ordem” final é uma “ordem” produzida de acordo com a percepção e a vontade do detetive, que atua como juiz e carrasco; ou seja, não é uma ordem “natural”,

tampouco “social”. No entanto, a maior violação desse esquema é encontrada no romance *A promessa*, pois nele não se dá o retorno à situação original de ordem. Nesse romance, vemos a seguinte sequência de fatos: a situação de equilíbrio inicial é quebrada pela atuação do assassino em série, quando mata a pequena Grítli Moser; o inspetor Matthäi decide assumir o caso e promete à mãe da menina, “pela salvação de sua alma” – a promessa do título do livro –, que irá encontrar o criminoso que a matou; o crime tem uma solução temporária quando é detido o vendedor ambulante von Gunten, que tinha problemas mentais e antecedentes criminais, mas essa pseudo-solução chega ao fim quando von Gunten se suicida e o inspetor descobre indícios que apontam em outra direção. Dessa forma, Matthäi segue as pistas com o auxílio do médico e psicólogo Locher, e faz todos os preparativos para prender o verdadeiro assassino; porém, ele falha em sua “missão”, e nesse momento a situação de desequilíbrio ou desordem se perpetua, o que é intensificado pela obsessão do inspetor, que se transforma em loucura. Essa nos parece a maior violação promovida por Dürrenmatt no gênero policial, pois a sensação de segurança, de que o criminoso sempre será detido e julgado, é ameaçada e termina por não se concretizar, devido às forças do *acaso*.

Por fim, Kothe realiza a análise, nas narrativas triviais, dos dois níveis estruturais que a compõem: a *estrutura profunda* (ou *de base*) e a *estrutura de superfície*. Em suas palavras:

Nas narrativas triviais podem ser distinguidos dois níveis bem diversos: a estrutura de superfície e a estrutura profunda. O que define o gênero é a estrutura profunda; o que define a obra é a estrutura de superfície. Quanto mais trivial uma obra, tanto mais ela procura variar a sua superfície. Quanto mais igual ela é na sua estrutura profunda, tanto mais precisa tentar, na sua estrutura de superfície, provar que é diferente. A crítica literária preocupa-se basicamente com a obra, enquanto a teoria literária tem de preocupar-se com a estrutura. (KOTHE, 1994, p. 124)

Assim, na estrutura profunda encontram-se os esquemas que fundamentam uma obra trivial: no plano *ideológico* temos o maniqueísmo e as oposições simples mencionadas acima, enquanto que no plano *formal* temos o ciclo básico de “ordem – desordem – nova ordem”. Essa estrutura é encontrada em qualquer tipo de narrativa trivial; ou seja, tanto em um romance policial convencional, como em um romance de aventuras ou de ficção científica, existem não só os mesmos *componentes* (personagens que representam o bem e o mal, mocinho e bandido etc.), mas também o mesmo *arco de ação* (de uma situação inicial de tranquilidade, passa-se por uma série de peripécias, e se retorna à tranquilidade inicial). As variações ocorrem no nível de superfície, nos *enredos* ou *tramas*, com suas diversas especificidades, mesmo porque não se pode conceber uma história totalmente igual à outra. Visualizar como ocorrem esses processos se torna mais fácil quando tomamos as aventuras de

um mesmo herói. O Super-Homem, por exemplo: suas histórias nunca são iguais, porque em cada uma delas ele enfrenta diferentes inimigos, mas ainda quando o inimigo é o mesmo, as situações enfrentadas pelo super-herói são diferentes; por outro lado, sempre fica claro quem é *bom* e quem é *mau* e, além disso, temos a certeza de que, não importam as situações pelas quais ele tenha que passar, o herói – o “bem” – sempre triunfará no final.

Dessa forma, por meio dessas variações aparentes, o interesse e a curiosidade do leitor são estimulados a buscar novas aventuras, para que ao final da leitura sua sensação de segurança e de “justiça” continue a ser reafirmada. Umberto Eco (2004a, p. 268), ao tratar especificamente do romance policial, coloca a questão nos seguintes termos:

Não obstante, as variações sobre o tema são infinitas, cada delito tem novas motivações psicológicas e econômicas, toda vez o autor excogita uma situação aparentemente nova. Diz-se *aparentemente*: porque de fato o leitor nunca é levado a verificar em que medida lhe é narrado algo de inédito. [...] O atrativo do livro, o senso de repouso, de distensão psicológica que é capaz de conferir, vem do fato de que, afundado em sua poltrona, ou no divã da cabine do trem, o leitor encontra continuamente, e ponto por ponto, o que já sabe, o que quer saber ainda uma vez, e pelo que pagou o preço do fascículo – o prazer da não-estória, se é que uma estória é um desenvolvimento de eventos, que nos deve levar de um ponto de partida a um ponto de chegada, ao qual jamais teríamos sonhado chegar. Um prazer em que a distração consiste na recusa do desenvolvimento dos eventos, num subtrair-nos à tensão passado–presente–futuro que nos retira para um *instante*, amado porque recorrente.

Dürrenmatt, como foi visto acima, recusa-se não só a escrever histórias estruturalmente convencionais, mas também a oferecer conforto ou reafirmação do já sabido e experimentado pelo leitor. O rompimento com essa estrutura – e com essas expectativas – ocorre de maneira mais explícita e contundente no romance *A promessa*; como se viu, o arco de ação “ordem inicial – desordem – nova ordem” não se completa, e a desordem provocada pelo assassinato de crianças se perpetua de outra forma na desordem mental do inspetor Matthäi.

Por outro lado, vemos que seus romances policiais se afastam da noção de trivial na medida em que vão além das simples oposições maniqueístas. Em certos romances, fica claro quem são os “maus”: em *O juiz e seu carrasco*, é Gastmann, a nêmesis do comissário Bärlach, e, em *A suspeita*, é o Dr. Emmenberger. Contudo, percebemos que a relação entre Bärlach e esses vilões não é de simples oposição; estes não são malfeitores na acepção comum do termo: embora cometam crimes, também enfrentam o comissário em posição de igualdade, questionando suas atitudes e crenças, e levando-o, para além do trabalho de investigação policial, a refletir sobre a verdade (Gastmann) e sobre a existência (Emmenberger).

A situação se torna ainda mais complexa no romance *Justiça*, pois não se pode dizer que o Dr. Kohler é bom ou mau, uma vez que não se conhecem seus reais motivos, se punir os violadores da filha ou vencer uma disputa de poder dentro das indústrias Trög. De qualquer

forma, ele tem um lado claramente positivo, pois consegue atingir e punir criminosos que se escondiam atrás do poder econômico. Já Monika Steiermann, a anã milionária dona do conglomerado industrial, ainda que seja moralmente degenerada e tenha ordenado o estupro da filha do Dr. Kohler, não possui uma personalidade plenamente desenvolvida, uma vez que não conhecemos muito de seu passado nem das origens de seu comportamento. Por outro lado, haja vista suas características grotescas e suas reações de angústia e inadequação sexual durante a violação de Hélène, é uma personagem que inspira mais compaixão do que propriamente raiva.

Já os detetives de Dürrenmatt não são totalmente bons; talvez o mais acertado fosse dizer que são *heróis imperfeitos*. Bärlach, em *O juiz e seu carrasco*, por mais que tenha seus motivos, acaba por agir com prepotência ao passar por cima das leis e agir como um deus todo-poderoso, tratando as pessoas como marionetes. Contudo, essa posição é revertida em *A suspeita*: aqui, o comissário se encontra preso a uma cama de hospital, em um estado de extrema fragilidade, apenas reagindo às situações que se lhe apresentam. Não deixa de ser irônico que a fala final desse romance seja proferida por Gulliver, o judeu gigante que salva a vida do comissário.

Em *A promessa*, Matthäi também é imperfeito desde o início, quando é retratado como um homem vazio, que vive para o trabalho, e sem relações familiares ou de amizade; a nosso ver, essas relações formariam um contraponto para sua eficiência enquanto detetive. Assim, o *desequilíbrio* provocado pela razão, que repentinamente se transformou em *paixão*, está na origem da loucura – e logo, da imperfeição – do personagem. Ainda que sejam os protagonistas, o que lhes confere certa identificação com o leitor, menos perfeitos ainda são o caixeiro-viajante Traps, de “A pane”, e o advogado Spät, de *Justiça*. O primeiro vivia uma vida de aparências, ao mesmo tempo em que demonstrava uma ambição mais ou menos consciente, o que o levou a cometer o crime contra seu chefe; já o segundo, que não consegue suportar os acontecimentos em que se vê envolvido e as pessoas com as quais se relaciona, bem como as pressões de ordem psicológica quanto ao desejo de realizar justiça por conta própria, não encontra saída para sua situação e se entrega à bebida e ao sexo, chegando a planejar o suicídio.

3.3 O ROMANCE FORMULAICO

A análise das fórmulas literárias leva em conta as *convenções* presentes na estrutura das narrativas. Embora já tenhamos abordado alguns aspectos relativos à estrutura do romance

policial, neste tópico interessa-nos adentrar o estudo específico dos elementos que compõem uma narrativa desse tipo. Por outro lado, também é importante perceber a forma pela qual essa estrutura – e seus componentes, em especial –, sofrem influência ideológica nos diferentes períodos históricos analisados.

Sobre as diferenças que existem entre uma literatura baseada em fórmulas – e também produzida em massa – e uma literatura “de proposta”, tomamos como base o que Umberto Eco (1985, p. 42) sugere:

A diferença, se existir, é entre o texto que quer produzir um leitor novo e o texto que procura ir ao encontro dos desejos dos leitores tais como eles são. Neste segundo caso temos o livro escrito, construído segundo um formulário feito para produtos em série, o autor faz uma espécie de análise de mercado e se adapta a ele. Vê-se de longe que ele trabalha com fórmulas, basta analisar os vários romances que escreveu e observar que em todos, mudando os nomes, os lugares e as fisionomias, conta sempre a mesma história. Aquela que o público já pedia.

Mas quando o escritor planeja o novo, e projeta um leitor diferente, não quer ser um analista de mercado que faz a lista dos pedidos expressos, mas sim um filósofo que intui as intrigas do *Zeitgeist*. Quer revelar o leitor a si próprio.

O mesmo autor, ao analisar as estruturas narrativas dos romances de Ian Fleming, diz que o romance policial se caracteriza por possuir um “esquema habitual” – ou seja, uma fórmula –, e que por isso produz a *redundância* (tema analisado anteriormente), uma vez que acaba sempre narrando o que já é esperado:

Caberia perguntarmos como pode funcionar desse modo uma máquina narrativa que deveria responder a uma demanda de sensações e surpresas imprevisíveis. Na realidade [...], o típico do romance policial, seja ele de investigação ou de ação, não está tanto na variação dos fatos quanto no retorno de um esquema habitual onde o leitor possa reconhecer algo já visto e a que havia se afeiçoado. Sob aparência de uma máquina que produz informação, o romance policial é, ao contrário, uma máquina que produz redundância; fingindo abalar o leitor, na realidade ele o reconfirma numa espécie de preguiça imaginativa, e produz evasão não por narrar o desconhecido, mas o já-conhecido. (ECO, 1991, p. 170)

Neste momento, é importante expormos uma definição do termo *fórmula*. John G. Cawelti (1977, p. 6) o entende do seguinte modo: “[...] formulas are ways in which specific cultural themes and stereotypes become embodied in more universal story archetypes. [...] A formula is a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype.” Vemos assim que as fórmulas são entendidas como a combinação de *arquétipos universais* – poderíamos acrescentar *atemporais* – com as *convenções culturais* de determinado período histórico.

Dessa forma, o desejo que o ser humano sempre possuiu de viver as mais variadas e perigosas aventuras – o arquétipo –, encontra-se consubstanciado inicialmente na forma da epopéia clássica: na *Odisséia* de Homero, vemos um herói, Ulisses, passando por diversas

peripécias no percurso de volta para sua casa e para sua amada Penélope. Esse motivo atravessou os tempos, uma vez que na Idade Média temos as aventuras cavaleirescas (do Rei Arthur, das Cruzadas, entre outras), assim como as narrativas picarescas, que reelaboram o modelo inicial – e sério – pelo lado do humor e da sátira.

Com a evolução da sociedade e da ciência, os modelos das aventuras vão se transformando; assim, no século XVIII e início do XIX temos o *Robinson Crusóé* (1719), do inglês Daniel Defoe (1659/1661-1731), um precursor das aventuras em terras distantes, e as aventuras de heróis de caráter histórico, como o *Ivanhoé* (1819) do escocês Sir Walter Scott (1771-1832). Em meados do século XIX, chegamos à época de ouro do romance de aventuras, em que podem ser mencionados os romances do norte-americano Herman Melville (1819-1891) – que, no entanto, possuem um caráter metafísico, como *Moby Dick* (1851) –, e os do francês Jules Verne (1828-1905), como *Volta ao mundo em 80 dias* (1873). Nos Estados Unidos, temos as aventuras que possuem como tema o desbravamento do Oeste selvagem, com suas imagens de *cowboys* e índios, bem como os romances de Jack London (1876-1916), como *O chamado selvagem* (1903), que retratam a conquista do Alasca.

Vemos assim que, apesar de um caráter artístico maior ou menor, os romances mencionados possuem várias características em comum, a mais importante delas sendo a existência de um *herói* que passa por diversas situações de risco até conseguir o seu objetivo. Por fim, as mudanças históricas implicam mudanças culturais, e as narrativas acompanham também o desenvolvimento tecnológico: como último “avanço”, há os romances de ficção científica, gênero cujo precursor é o inglês H. G. Wells (1866-1946), que escreveu *A guerra dos mundos* (1898), e um dos grandes expoentes o norte-americano Isaac Asimov (1920-1992), do livro de contos *Eu, robô* (1950).

Essas mudanças ocorreram também em relação ao romance policial. Se inicialmente, nas histórias de Edgar Allan Poe, o detetive era uma “máquina de pensar”, que resolvia os crimes por meio de processos lógicos, com o advento da utilização do método nas ciências naturais, ele se torna um “cientista” como Sherlock Holmes, que resolve os crimes por meio da observação e de testes. Da mesma forma, com o declínio da razão positivista e a simultânea crise econômica e de valores, no século XX ele se torna um detetive particular “prático”, violento e cínico como Sam Spade e Philip Marlowe. Essa evolução termina – por ora – nos chefes de polícia humanos, mas ao mesmo tempo críticos em relação ao mundo, como Jules Maigret e Hans Bärlach.

Dessa forma, a mudança na atitude da sociedade em relação ao crime acarreta mudanças na ideologia do romance policial. Por exemplo, ao analisar os romances que narram histórias

de criminosos – mais especificamente gângsteres, como *O poderoso chefão* – e romances em que o detetive muitas vezes se confunde com os criminosos – como ocorre nos *hard-boiled* dos anos 1930 –, Cawelti (1977, p. 77) percebe o ambiente cultural que gerou essa nova visão sobre o crime e o detetive, totalmente oposta à do policial de enigma:

The emergence of the gangster hero in the 1920s and the 1930s signaled the evolution, particularly in America, of a new constellation of values. The family circle [...] had increasingly lost its moral authority while the ideology of individual success and rising in society became the prevailing ethos. Overtly, the classic gangster film and the hard-boiled detective story portrayed the downfall of an individual who had sought wealth and power by immoral and illegal means. [...] Similarly, the hard-boiled detective story presented a hero who not only acted outside the law to bring about true justice, but had turned his back on the ideal of success.

A seguir, Cawelti (1977, p. 7) propõe formas diferentes de se avaliar as obras literárias: “(a) by the way in which they fulfill or fail to fulfill the ideal potentials inherent in the genre [...]; (b) by the way in which the individual work deviates from the flat standard of the genre to accomplish some unique individual expression or effect.” No primeiro caso, ele toma como objeto de análise romances de Agatha Christie e de Dorothy Sayers, mostrando como, dentro da mesma fórmula, existem casos de sucesso e casos de fracasso. Pela segunda regra, poderíamos julgar não só os romances de Agatha Christie que se “desviam” do padrão – entre eles, *O assassinato de Roger Ackroyd* e *Cai o pano*, como vimos anteriormente –, mas também os romances policiais de Dürrenmatt que, embora preencham os requisitos do gênero, atingem um nível de expressão não só original, mas individual e próprio do autor. Dessa forma, Cawelti (1977, p. 12) define o que considera uma obra *de sucesso*, ainda que esta seja baseada em fórmulas: “A successful formulaic work is unique when, in addition to the pleasure inherent in the conventional structure, it brings a new element into the formula, or embodies the personal vision of the creator.”

Cawelti elenca duas características principais da literatura formulaica: a chamada *estandardização* – que seria a sensação de *familiaridade* que a fórmula fornece ao leitor – e o *escapismo e entretenimento* – que têm a ver com o que falamos acima sobre a *vicariedade*, ou seja, a evasão fornecida por esse tipo de literatura. Esse último aspecto é o que, para o crítico, diferencia a literatura formulaica do que ele chama de *literatura mimética* – conceito semelhante ao de literatura erudita ou “de proposta”: “[t]he mimetic element in literature confronts us with the world as we know it, while the formulaic element reflects the construction of an ideal world without the disorder, the ambiguity, the uncertainty, and the limitations of the world of our experience.” (CAWELTI, 1977, p. 13). Assim, enquanto a literatura mimética possui natureza mais *realista*, no sentido de representar a realidade em

toda a sua complexidade, a literatura formulaica se baseia na *fantasia* da figuração de mundos ordenados e, logo, bem diferentes do nosso: “while formulas embody moral fantasies of a world more exciting, more fulfilling, or more benevolent than the one we inhabit.” (CAWELTI, 1977, p. 38).

O teórico define então os cinco principais tipos de fórmulas: *aventura*, *romance*, *mistério*, *melodrama*, e o que ele chama de *seres ou estados alienígenas*. Como ao nosso estudo interessa mais precisamente a fórmula de mistério, apresentamos sua definição: “The fundamental principle of the mystery story is the investigation and discovery of hidden secrets, the discovery usually leading to some benefit for the character(s) with whom the reader identifies. [...] In mystery formulas, the problem always has a desirable and rational solution, for this is the underlying moral fantasy expressed in this formulaic archetype.” (CAWELTI, 1977, p. 43).

A fórmula de mistério engloba o romance policial, mas também funciona como elemento em obras de outros gêneros, mesmo da literatura “mimética”. Assim, percebe-se que essa é uma das fórmulas mais marcantes ao longo da história da literatura; por outro lado, é também uma fórmula que mostra pouca propensão à mudança, sendo sua principal limitação a *rigidez de sua estrutura*. Falando especificamente do gênero policial, vê-se que desde o seu surgimento, no século XIX, essa estrutura apresenta pouco desenvolvimento. Por isso, admite-se que o auge da fórmula de mistério “puro” já passou, embora continue sendo um fator importante para certos autores e obras, como é o caso das narrativas policiais pós-modernas que foram mencionados anteriormente (como de Jorge Luis Borges, por exemplo).

Considerando isso, passemos às fórmulas propriamente ditas do romance policial. Vários autores se debruçaram ao longo dos anos sobre esse gênero, com o objetivo de descobrir aspectos que estão presentes em suas obras. No entanto, como não é possível encontrar uma fórmula que englobe todas as obras de um gênero – por mais “homogêneo” que este seja, ainda mais no caso do policial, em que há livros que quebram muitas dessas regras, mas continuam sendo policiais –, todas essas fórmulas encontram suas limitações. Tais fórmulas abordam diferentes aspectos: algumas delas se preocupam com o “jogo limpo” dentro dos enredos, do autor em relação ao leitor, enquanto outras dão ênfase à estrutura das narrativas, por exemplo. Contudo, nota-se que mesmo nos policiais considerados “clássicos”, muitas dessas regras são sistematicamente violadas.

A primeira dessas tentativas foi elaborada em 1928 pelo escritor norte-americano S. S. Van Dine – pseudônimo de Willard Huntington Wright –, com o nome de “Vinte regras para escrever histórias policiais” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 23-34). Como essa listagem é muito

antiga, e algumas “regras” parecem ingênuas aos olhos de hoje, preferimos mostrar outras, de aplicação mais abrangente.

O próprio Cawelti elaborou o seu esquema, baseando-se nas narrativas policiais de E. A. Poe.¹⁶ Para ele, uma história policial envolve:

1. *Situation.*

The classical detective story begins with an unsolved crime and moves toward the elucidation of its mystery. As Poe discovered in his two stories, the mystery may center upon the identity and motive of the criminal [...] or, with the criminal and his purposes known, the problem may be to determine the means or to establish clear evidence of the criminal's deed [...]

(CAWELTI, 1977, p. 80-81)

2. *Pattern of action.*

As Poe defined it, the detective story formula centers upon the detective's investigation and solution of the crime. Both “Rue Morgue” and “The Purloined Letter” exemplify the *six main phases* of this pattern:

- (a) introduction of the detective;
- (b) crime and clues;
- (c) investigation;
- (d) announcement of the solution;
- (e) explanation of the solution;
- (f) denouement.

(CAWELTI, 1977, p. 81-82)

3. *Characters and relationships.*

As Poe defined it, the classical detective story required *four main roles*:

- (a) the victim;
- (b) the criminal;
- (c) the detective; and
- (d) those threatened by the crime but incapable of solving it.

(CAWELTI, 1977, p. 91)

4. *Setting.*

In devising the setting for his stories Poe again set the pattern for the classical detective story. [...] This setting performs many functions. First of all, it furnishes a limited and controlled backdrop against which the clues and suspects so central to the story can be silhouetted.

(CAWELTI, 1977, p. 96-97)

Já o teórico formalista russo Viktor B. Shklovsky (1991, p. 115) deduziu – segundo ele, a partir da “essência” das histórias – o seguinte esquema existente nas narrativas de Sherlock Holmes:

- 1. Anticipation, conversation concerning previous cases, analysis.
- 2. The appearance of the client. [...]
- 3. Clues introduced into the story. [...]
- 4. Watson misinterprets these clues.
- 5. A trip to the site of the crime. [...] The crime story is thereby incorporated into the detective novel. [...]
- 6. The official detective offers a false resolution. [...]
- 7. The interval is filled in by the reflections of Watson, who has no idea what is going on. [...]
- 8. The denouement is for the most part unexpected. [...]
- 9. Analysis of the facts made by Sherlock Holmes.

¹⁶ Esses elementos podem ser adaptados às histórias dos romances da *Série Noire* com poucas modificações.

Tzvetan Todorov (2006, p. 100-101), de sua parte, tomando como base as vinte regras de S. S. Van Dine, resumiu em *oito* os elementos que uma história policial pode ou não pode conter:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima.
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância:
 - a) na vida – não ser um empregado ou uma camareira;
 - b) no livro – ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se com a seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor : leitor = culpado : detetive”.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais [...].

Para Flavio R. Kothe (1994, p. 105), o romance policial deve obedecer a quatro *regras de unidade*: de espaço, de suspeitos, de tempo e de ação. Em suas palavras:

1. *Espaço* – Na novela de detetive, o crime acontece com frequência em uma mansão, um navio, uma pequena ilha ou até um avião, em suma, dentro de um espaço fechado, onde ninguém pode entrar ou sair de modo imediato. [...]
2. *Suspeitos* – [...] para o escritor, no entanto, a unidade de lugar serve para circunscrever a um mínimo o número de suspeitos, constituindo uma necessidade do gênero enquanto tal, já que é preciso dar ao leitor todos os elementos suspeitos. [...]
3. *Tempo* – A unidade de tempo – a motivação, o crime e seu deciframento tendem a ocorrer no curto espaço de horas ou dias – serve para dar tensão ao enredo [...]
4. *Ação* – A unidade de ação é obtida através de esquemas bastante rígidos do gênero, em que sempre há um criminoso, detetive, crime e desvelamento.

Assim, vemos que, no caso de Dürrenmatt, essa unidade é utilizada com maior sucesso no conto “A pane”, que se nos afigura como sua obra mais bem-acabada em termos de efeito. Ao concentrar a ação em um só lugar e em uma só noite, o autor consegue a *unidade de efeito* proposta por Edgar Allan Poe em textos teóricos como “The philosophy of composition” (1846): a tensão segue em um crescendo, culminando com o suicídio de Alfredo Traps, corroído pela culpa.

Por fim, expomos as dez regras elaboradas por Hans Daiber (*apud* KOTHE, 1994, p. 156). Uma delas, a de número 4 – que colocamos em destaque – será de particular interesse mais adiante para o nosso estudo:

1. O mecanismo da novela de detetive é desencadeado por um assassinato.
2. O detetive não deve saber mais que o leitor, pois o leitor deve poder pensar junto. Ele quer julgar, não acreditar.
3. Não é leal se o autor só ajuda o detetive e não também o leitor.

4. *Na novela de detetive não existe acaso.*
5. O autor precisa dizer a verdade, suas criaturas podem mentir.
6. É necessário limitar-se ao necessário.
7. O detetive não deve ser o assassino.
8. O assassino não deve ser um herói.
9. A história termina com a morte do assassino.
10. A análise final esclarece tudo. Se ela é monótona, então a novela está mal-construída ou não se nutre do interesse dedutivo, sendo, portanto, uma pseudonovela de detetive.

Dessa forma, percebemos que os romances policiais de Dürrenmatt obedecem a algumas dessas regras, principalmente as que dizem respeito à estrutura: desencadeamento da ação, investigação, papel do detetive e do criminoso. Por outro lado, os romances ora em tela violam muitas dessas regras, não só em termos estruturais – como *A promessa* e *Justiça*, romances nos quais os detetives não encontram uma solução –, mas também simplesmente porque algumas delas não fazem parte da preocupação do autor.

Atualmente, no que diz respeito à escola crítica social, mais importante é utilizar o romance policial como base para um questionamento da realidade, do que seguir as normas de construção do gênero. Assim, para autores como Leonardo Sciascia, em *A trama*, por exemplo, mais importante do que o objeto inicial da investigação – procurar, capturar e punir o assassino de juízes –, é aquilo que o inspetor Rogas realmente descobre: uma conspiração que as altas esferas políticas querem acobertar. Da mesma forma, para autores como Dürrenmatt, mais fundamental do que descobrir o criminoso é questionar a mecânica do gênero e contrapô-lo à realidade, em que predomina o acaso. Nesse ponto, o romance *A promessa* é exemplar, uma vez que nele se criticam essas duas instâncias.

Concluindo, vemos nos romances policiais de Dürrenmatt diversos graus de “desvio” em relação às fórmulas estruturais das narrativas policiais clássicas (SAMPAIO, 2005). Essas variações vão de uma forma “leve”, como é o caso de *O juiz e seu carrasco*, até a mais “drástica”, que ocorre em *Justiça*. Vejamos: em *O juiz*, contrariando a lógica do policial clássico, Bärlach já sabia desde o início quem era o assassino de Schmied, o que, em última análise, torna a história irrelevante, pois esta se converte em uma brincadeira de “gato e rato” entre o comissário e o policial criminoso, Tschanz. A situação desesperadora leva Tschanz a assassinar Gastmann, o verdadeiro alvo de Bärlach.

Em *A suspeita* nos distanciamos ainda mais do padrão, uma vez que nessa trama o mesmo comissário não se baseia em provas materiais para perseguir o criminoso, mas em uma simples suspeita – ainda que esta se mostre verdadeira depois. Além disso, quando se encontra em poder do criminoso de guerra, o Dr. Emmenberger, Bärlach – distanciando-se da imunidade física dos detetives clássicos – revela todo o seu medo e insegurança de homem,

somando-se a isso o fato de ser idoso e estar como uma doença em estágio terminal, até ser salvo *por um terceiro*, o judeu gigante Gulliver.

Em *A promessa*, como já se afirmou, a racionalidade do detetive, um dos pilares das histórias de enigma, é minada pelo elemento *acaso*, que não é admitido nos romances policiais anteriores. Com o desenrolar da narrativa, o inspetor Matthäi é acometido de um desequilíbrio mental e emocional – o que também não acontecia com os detetives clássicos –, e por isso sua loucura final adquire características trágicas semelhantes às do Rei Lear, de William Shakespeare (1564-1616).

Em “A pane”, a lógica das narrativas policiais é distorcida de outra maneira: enquanto nestas sempre há um delito a ser resolvido – que ocorre na “história do crime” de que se falou acima –, nesse conto parte-se da *ausência* de crime: este somente se revela com o “interrogatório” – semelhante a uma sessão de psicanálise – por que passa Alfredo Traps, o que o leva a assumir sua culpa e punir-se com a morte. Além disso, o protagonista aqui não é o detetive; além de criminoso, ele pode ser considerado uma “vítima” da investigação, se a considerarmos apenas como uma brincadeira dos velhos aposentados.

Por fim, temos o romance *Justiça*, chamado por Maria de Lurdes Sampaio (2005) de *falso policial*; tal denominação nos parece apropriada, considerando-se exatamente o mais alto grau de desvio em relação às regras do policial clássico. Aqui, parte-se de uma premissa totalmente absurda: a de que a investigação do advogado Spät tem como objeto não o criminoso verdadeiro – que já é conhecido, o Dr. Isaak Kohler –, mas sim o criminoso *possível*. Que essa investigação chegue a um resultado concreto – a punição *direta* do professor Winter, e *indireta* do Dr. Benno, de Daphne Müller e de Monika Steiermann, pelo estupro de Hélène, filha do doutor *honoris causa* –, somente reforça o absurdo da história e o grau de perversão da lógica do policial clássico. Isso fica claro na fala de Stüssi-Leupin, para quem *verdade* e *justiça* se encontram em planos distintos: “Ninguém vai aceitar a verdade [...]. Ela se passa em planos inacessíveis à justiça. A única tese que vai parecer plausível à justiça [...] é a de que o doutor Benno é o assassino. Só ele tem um motivo sólido. Mesmo sendo inocente.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 164). De qualquer forma, é como se o autor quisesse dizer que, por mais absurda que seja, uma trama dessa espécie ainda possui sua lógica interna, afinal, a absolvição e a vingança do Dr. Kohler ocorreram “dentro da lei”.

Assim, em nosso modo de ver, em todos esses casos Dürrenmatt conseguiu desenvolver seus propósitos com mestria ímpar, ora utilizando diretamente, ora retrabalhando artística e criticamente as fórmulas do romance policial clássico.

4 PARTICULARIDADES DOS ROMANCES POLICIAIS DE DÜRRENMATT

Embora já tenhamos abordado de forma ampla a obra de Friedrich Dürrenmatt, neste capítulo entraremos mais profundamente em determinadas particularidades de seus romances policiais. Assim, analisaremos as características de seus detetives-heróis, a função que o elemento *acaso* possui nesses romances, bem como a estrutura do conto “A pane”, que se destaca das outras obras por sua forma breve. Por fim, veremos como o autor suíço utiliza de forma marcante dois recursos que se encontram integrados à sua visão de mundo: a *paródia* e a *sátira*.

4.1 OS DETETIVES-HERÓIS

As narrativas da literatura de massa são centradas na figura do herói: ele é o centro da ação, quem a inicia e quem desata seus nós. Tomando a narrativa como um *sistema*, o herói funciona como a sua *dominante*: “[n]a dominante está a chave do sistema. Um sistema é um conjunto de elementos coerentes entre si e distintos do seu meio. A dominante é o seu princípio de organização [...]” (KOTHE, 1985, p. 7). Assim, percebe-se a importância da análise da figura do herói para se ter uma compreensão mais abrangente de uma obra dessa espécie. Flavio Kothe (1985, p. 8), ao estudar as origens e o desenvolvimento da figura do herói, escreve:

Enquanto dominante, o herói é [...] estratégico para decifrar o texto como contexto estruturado verbalmente. Este não é um problema apenas literário, mas atinge a todas as narrativas, seja qual for o seu veículo. [...] Se as obras literárias são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema. Rastrear o percurso e a tipologia do herói é procurar as pegadas do sistema social no sistema das obras.

Para tanto, Kothe analisa desde os heróis das epopéias clássicas, passando pelos heróis bíblicos e pelos heróis picarescos, até chegar aos heróis modernos. Contudo, o que nos interessa aqui são os heróis das chamadas narrativas triviais e/ou populares: os heróis dos romances de aventuras, os *cowboys* e os espiões, entre outros. A sua trajetória nas mais diversas histórias é sempre a mesma, ou seja, “alto – baixo – alto”, e a sua natureza também é a mesma, *conservadora*, ou seja, ele sempre tem como objetivo a manutenção do *statu quo*, seja qual for a época:

Sempre se tem a mesma estrutura profunda: uma norma é violada, uma norma subordinada à lei maior da manutenção da propriedade privada; o herói procura o vilão que a violou; o violador é encontrado e punido; violas ressoam para o herói. A divisão entre bem e mal é rigidamente maniqueísta: bom herói é quem defende a lei; mau é quem vai contra a lei. A própria lei nunca é discutida nem questionada: ela é absoluta. [...] O herói da narrativa trivial é um pseudo-herói: só aparentemente ele arrisca a vida; de fato, já de antemão se sabe que ele vai vencer. Ele serve para assegurar que o sistema vigente é superior. E ele definitivamente o é, no momento, a ponto de este tipo de narrativa ser preponderante. [...] O automatismo do trivial é um conservadorismo. O seu *happy end* é a restauração da situação anterior à violação inicial da norma. Está aí implícita a tese de que a felicidade é a manutenção do *status quo*. [*sic*] (KOTHE, 1985, p. 70-72)

Assim, o herói trivial conta com enormes poderes para conquistar seus objetivos e punir os malfeitores, pelo que se percebe que os “super-heróis” – como o Super-Homem, e outros personagens de histórias em quadrinhos e filmes – são exacerbações desse modelo. Referindo-se aos “mocinhos” dos faroestes, Kothe (1994, p. 67) diz o seguinte: “[o] mocinho é legislador, juiz e carrasco em uma só figura, sem separação alguma entre os três poderes, de maneira que um não pode compensar as arbitrariedades e prepotências do outro.”

No romance policial tradicional, isso é confirmado pelo que se falou anteriormente sobre sua ideologia enquanto manutenção da ordem e da propriedade privada. Contudo, o papel do detetive clássico é diferente do que desempenha o *cowboy*: “[o] detetive corporifica a justiça, mas ele não é o executor da justiça, guarda ou carrasco. Ainda que julgue e condene, o seu papel não é jamais de juiz explícito, embora abomine o crime.” (KOTHE, 1994, p. 121). Dessa forma, a Dupin e a Holmes, por exemplo, cabe apenas descobrir e capturar os criminosos, e então entregá-los à Justiça para que sejam julgados e punidos. Como se verá adiante, com a nova concepção de detetive surgida a partir do *noir* norte-americano, a fronteira entre essas duas atividades ficou obscurecida.

Assim, nos romances policiais, o detetive é o protagonista, e é em função dele que a história se desenvolve. Ele não é o desencadeador da ação – esse papel é do vilão –, mas cabe a ele a resolução do enigma: a descoberta e a captura do criminoso. No romance policial de enigma, não era uma figura com a qual o leitor se identificava – esse papel cabia ao *narrador*, como é o caso do Dr. Watson –, mas com a ascensão do romance negro, o leitor acompanha a sua trajetória passo a passo.

O detetive é geralmente caracterizado como excêntrico, solitário, diferente das pessoas comuns. Também diferentemente dos heróis anteriores, ele não usa a força bruta, mas a *razão*, ainda que essa seja uma razão limitada. Como diz Flavio Kothe (1994, p. 172-173):

O detetive é, mais que um representante da razão, a sua corporificação, a sua personificação: enquanto representação concreta de uma idéia abstrata, ele é uma *alegoria da razão*. Só que a sua *ratio* acaba sendo inferior às possibilidades da razão. Por esperto que seja, há razões fundamentais no modo de ser das coisas que ele, como qualquer herói trivial, não penetra [...] A sua razão é uma *ratio*, não é plena razão.

[...] Para disfarçar que ele é uma figura abstrata, precisa receber traços típicos, caricaturais [...], que o diferenciam e distanciam das pessoas comuns: torna-se uma estátua da razão, com o estatuto de alegoria, rígido em seu percurso esquemático.

Quanto aos detetives-heróis de Dürrenmatt, todavia, cremos que se distanciam desse modelo de herói trivial, como veremos adiante ao estudarmos sua natureza. Por outro lado, analisando-os formalmente, eles não podem ser caracterizados como *personagens planas*, conforme a denominação de E. M. Forster (*apud* CANDIDO, 2007, p. 62): “por vezes chamados tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera.” Para nós, essa definição se aplica ao caso de Hercule Poirot, de Agatha Christie; os detetives de Dürrenmatt, no entanto, não possuem apenas uma dimensão, não são meras “funções” da narrativa, embora ainda sejam desprovidos de uma personalidade mais complexa, o que não nos autoriza, por outro lado, a caracterizá-los como *personagens esféricas*, pois, ainda citando Antonio Candido (2007, p. 63), não chegam a “nos surpreender”.

De qualquer forma, eles não agem tendo apenas uma idéia em mente; em Bärlach, por exemplo, encontramos traços de caráter bem marcantes, como sua franqueza e sua incredulidade, traços que não são típicos dos policiais convencionais. De Matthäi conhecemos menos a personalidade, uma vez que são poucas as descrições de seu comportamento; ficamos conhecendo-o também por seus diálogos, o que nos permite ver um esboço de identidade, ainda que não totalmente formada. No entanto, o trecho a seguir nos parece fundamental para entender o caráter desse personagem, uma vez que mostra a sua mudança da *razão* para a *paixão*: “Por mais que procedesse de modo obstinado e incansável, sua atividade parecia aborrecê-lo; até que, justamente, se viu envolvido num caso que fez dele, de repente, um ser apaixonado.” (DÜRRENMATT, 1961, p. 9). Talvez o detetive mais bem-acabado de Dürrenmatt seja justamente Spät, o que pode se dar pela extensão da obra em que ele aparece (*Justiça*, o mais longo dos romances), o que torna possível a elaboração de descrições mais detalhadas; dessa forma, temos diversos dados sobre o seu passado – sua infância vivida em um orfanato, suas decepções amorosas (principalmente com o grande amor de sua vida, Hélène Kohler), e sua atividade e “ética” de advogado –, o que nos permite compreender suas atitudes no presente.

O escritor norte-americano Raymond Chandler (1997, p. 412), em seu ensaio “A arte de matar”, faz uma descrição do que considera o detetive ideal:

Mas nas ruas sórdidas da cidade grande precisa andar um homem que não é sórdido, que não se deixou abater e que não tem medo. Neste tipo de história o detetive deve ser este homem. Ele é o herói; ele é tudo. Ele deve ser um homem completo e um homem comum e, contudo, um homem fora do comum. Ele deve ser, para usar um clichê, um homem honrado – por instinto, por ser isto inevitável, sem que ele pare para pensar sobre isso, e certamente sem que ele o diga. Ele deve ser o melhor homem em seu mundo e um homem bom o suficiente para qualquer mundo. Não me interessa muito sua vida particular [...] se é um homem honrado em uma coisa, é um homem honrado em todas as coisas.

Ele é relativamente pobre, ou não seria detetive. É um homem comum, ou não poderia andar entre pessoas comuns. Tem caráter, ou não seria conhecedor de sua profissão. Não aceita dinheiro desonesto de ninguém e também não aceita insolência da parte de ninguém – a insolência produz nele uma revanche à altura e desapaixonada. É um homem solitário [...] Ele fala como um homem de sua idade, isto é, de modo áspero e ao mesmo tempo espirituoso, com um vívido senso do grotesco, com absoluto menosprezo por fingimentos e com total desprezo pela mesquinhez alheia.

A história é a aventura deste homem na busca de uma verdade oculta, e não seria aventura se não acontecesse a um homem talhado para a aventura. Sua consciência tem um alcance que deixa o leitor perplexo, mas pertence a ele por direito adquirido, porque pertence ao mundo em que ele vive. Se houvesse outros como ele, o mundo seria um lugar mais seguro para se viver, sem que com isso se tornasse desinteressante a ponto de não valer a pena viver nele.

Assim, os detetives contemporâneos possuem uma consciência mais nítida do mundo à sua volta: não são ingênuos, mas também não são corruptos; são idealistas em um mundo que acredita cada vez menos em ideais. São, enfim, o conjunto de diversas características contraditórias; como escreve John Cawelti (1977, p. 149):

Like many formula heroes, the hard-boiled detective hero is a synthesis of antithetical traits. Where the classical detective combined scientific ratiocination with poetic intuition, the hard-boiled detective's character paradoxically mixes cynicism and honor, brutality and sentimentality, failure and success. The hard-boiled detective is first and foremost a tough guy. He can dish it out and he can take it. [...] Behind this face, the detective's mind has become knowing about the persuasive corruption of society. Unlike the classical detective, for whom evil is an abnormal disruption of an essentially benevolent social order caused by a specific set of criminal motives, the hard-boiled detective has learned through long experience that evil is endemic to the social order [...]

Dessa forma, percebe-se a influência dos protagonistas do *hard-boiled* norte-americano nos detetives de Dürrenmatt. Embora estes sejam policiais – uma tendência que surgirá um pouco depois –, são também céticos e muitas vezes cínicos. Mas são acima de tudo *humanos*, e mais preocupados com o comportamento das pessoas do que com os procedimentos criminais, e é por isso que aqui cabe falarmos breves linhas sobre o personagem que mais lhes serviu de inspiração, o inspetor Jules Maigret, de Georges Simenon. Ernest Mandel (1988, p. 92-93), ao analisar a vertente dos detetives-policiais, cita nominalmente Bärlach: “Van der Valk, Martin Beck, Wencelas e Bärlach se situam mais próximos de Maigret. Na verdade, são mais apoiados por uma infra-estrutura do que o herói de Simenon, mas no fim agem segundo a análise psicológica do ambiente e do que sabem sobre as pessoas envolvidas no crime. *A intuição e o sentimento, mais do que a fria interpretação das pistas, os levam às soluções.*” [grifo nosso].

Na verdade, o inspetor Maigret da *Sûreté* francesa representou uma guinada na caracterização dos detetives, que antes eram excêntricos e misóginos. Ele é um homem comum, de hábitos burgueses como fumar seu cachimbo, tomar o seu vinho *calvados* e levar a esposa ao cinema uma vez por semana. Por outro lado, se Maigret é uma pessoa comum, seu mundo também o é, como diz Charles Rolo (*in* ROSENBERG; WHITE, 1973 p. 205): “É impossível categorizar o mundo de Maigret, porque esse é o verdadeiro mundo [...] e os crimes nele são cometidos por pessoas comuns, perturbadas pelo ciúme, pela ambição, pela cobiça ou pela necessidade de encobrir algum escândalo que ameaça arruiná-las.”

Segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque (1973, p. 118), Maigret “[p]rocura sempre colocar-se no lugar do criminoso e assim estudar como agiria se fosse ele.” Nesse sentido, Charles Rolo (*in* ROSENBERG; WHITE, 1973, p. 207) afirma: “O descobrimento da verdade, com a revelação das terríveis pressões que modelam o comportamento humano, desperta geralmente certa simpatia pelo criminoso, uma espécie de absolvição.” Em suma, uma das grandes qualidades dos romances de Simenon reside no fato de que o escritor consegue combinar com destreza o interesse no desvendamento do mistério com o interesse na compreensão dos motivos pelos quais o crime foi cometido. Como diz Cawelti (1977, p. 128): “For Simenon, however, the central mystery is that of character, and to solve the crime Maigret and the reader must make complex inferences about the character of the suspects and about the social background that has caused them to act as they do.”

Esse caráter de *psicanalista* que Maigret possui encontra-se em uma reflexão do próprio personagem no romance que narra a sua primeira investigação (*A primeira investigação de Maigret*, de 1948):

O estranho é que tais sentimentos tinham raízes em sonhos da infância e adolescência. [...] A profissão que sempre desejara exercer não existia de fato. Jovem ainda, na aldeia, percebeu que muita gente não ocupava o próprio lugar, assumia um caminho que não era o seu, unicamente por ignorância. E imaginava um homem muito inteligente, sobretudo muito compreensivo, médico e sacerdote, por exemplo, alguém que compreendesse, à primeira vista, o destino dos outros. [...] Esse homem seria consultado como se consulta um médico. E seria, de certo modo, um orientador de destinos. Não só por ser inteligente. Talvez não fosse necessária uma inteligência excepcional, e sim a capacidade de viver a vida de todos os homens, de colocar-se no lugar deles. Maigret nunca falara sobre isso com ninguém: não ousava pensar muito no assunto, pois acabaria zombando de si mesmo. Por não ter completado o curso de medicina, acabara entrando na polícia por acaso. Teria sido mesmo por acaso? Os policiais não são às vezes orientadores de destinos? (SIMENON, 2004c, p. 96) [grifos nossos]

Nos romances policiais de Dürrenmatt também ocorre processo semelhante, com o detetive analisando as *intenções* do criminoso: em *O juiz e seu carrasco*, vemos Bärlach descrevendo os motivos – a ambição e a inveja – que levaram o policial Tschanz a matar o

colega Schmied. Contudo, aqui o comissário não age com compreensão, e sim com crueldade, uma vez que Schmied representava a sua última chance de prender Gastmann; assim, ter se intrometido em seus planos é a justificativa de Bärlach para utilizar Tschanz como “carrasco” de Gastmann. O mesmo acontece em “A pane”, mas de maneira implícita: durante o “julgamento” de Traps, o principal acusador (o promotor Zorn) ao mesmo tempo em que procura a culpa do réu, tenta explicar para si e para o próprio réu os motivos – como na obra anterior, a ambição e a inveja – que levaram este a matar o chefe Gygax.

Por outro lado, encontramos em Bärlach uma característica típica de Maigret, a *intuição*: mais do que seguir o procedimento policial, Bärlach faz uso com eficiência de seu pensamento intuitivo. E isso ocorre nos dois romances em que ele aparece: em *O juiz e seu carrasco*, ele já havia descoberto que o verdadeiro assassino de Schmied era Tschanz muito antes de se manifestar sobre isso no final da história; e em *A suspeita*, o que o leva a se internar no hospital do Dr. Emmenberger é justamente a sua intuição – ou a sua *suspeita* – de que este se tratava na verdade do ex-médico nazista, o Dr. Nehle.

Nesse sentido, vemos em *O juiz e seu carrasco* o embate entre a intuição de Bärlach e a razão do seu superior, o chefe de polícia Lutz. Este, após uma viagem aos Estados Unidos, volta deslumbrado com as novas técnicas da polícia científica de lá, e passa a acusar a polícia suíça de “atraso”. O pensamento científico de Lutz fica explícito em sua fala: “Veja só que coisa interessante [...], eu bem sei que o senhor sempre está pronto, comissário Bärlach, a atenuar os atentados contra os elevados conhecimentos da moderna criminalística científica. Mas não se esqueça que o tempo progride e não se detém nem mesmo diante do mais afamado criminalista.” (DÜRRENMATT, 1990, p. 13). Contrapondo-se a isso, posteriormente o comissário Bärlach reconhece sua própria intuição, quando diz: “[...] minha suspeita não é uma suspeita criminalisticamente científica. Não tenho motivos que a justifiquem.” (DÜRRENMATT, 1990, p. 21).

Esse tipo de comportamento baseado na intuição é comum no romance policial contemporâneo. Dele temos um exemplo aqui mesmo no Brasil: o delegado Espinosa, personagem do carioca Luiz Alfredo Garcia-Roza. Além de ser crítico em relação à sua atividade policial – por considerar a dificuldade de ser um policial honesto no Rio de Janeiro – Espinosa também é dado a devaneios, durante os quais consegue pensar nos crimes que investiga sob outros pontos de vista. Assim, ele também confronta sua “certeza íntima” com a verdade real, que muitas vezes não é fácil de ser encontrada, como se vê no seguinte diálogo que ele tem com sua namorada Irene:

[Irene] – Você tem certeza íntima quanto a tudo isso que me contou? Inclusive quanto às conclusões?

[Espinosa] – É exatamente o que tenho: certeza íntima. Por isso estou conversando com você. *Toda certeza, como você disse, é íntima, subjetiva. Certeza não é verdade.*

[Irene] – O que é necessário para se passar da certeza à verdade?

[Espinosa] – Fatos.

(GARCIA-ROZA, 2001, p. 218)

Essa dúvida em relação à possibilidade de se encontrar a verdade também é uma das características marcantes do romance policial contemporâneo, de qualquer nacionalidade. Isso e outro aspecto, que chamaríamos aqui de *justiça privativa*, executada pelo próprio detetive – o que, em linguagem jurídica, corresponderia ao “exercício das próprias razões”. Essa é uma forma de pensar e de agir que faz com que o detetive desempenhe ao mesmo tempo os papéis de juiz e de carrasco. Além disso, essa é uma tendência que tem suas raízes nos romances *noir* norte-americanos – como no título mencionado anteriormente, *I, the jury*, de Mickey Spillane – e se deve à percepção que o detetive possui da realidade que o cerca. Segundo Cawelti (1977, p. 143):

In the more complex stories of Raymond Chandler and Dashiell Hammett, the confrontation between detective and criminal is less violent and more psychological. In both cases we find the detective forced to define his own concept of morality and justice, frequently in conflict with the social authority of the police. [...] Chandler's Philip Marlowe, a bit more subtly, also views the law as an impediment to the accomplishment of true justice [...]

Esse herói tem consciência da maldade que permeia a sociedade; mais do que isso, ele sabe que as instituições se encontram corrompidas pelo poder do dinheiro. Por isso, e para não ver os malfeitores saírem impunes, muitas vezes o detetive contemporâneo tem que agir fora da lei ou mesmo contra ela, e aí então atuar a um só tempo como juiz e como carrasco. A conclusão de Cawelti (1977, p. 152) é nessa mesma direção: “In a world where the law is inefficient and susceptible to corruption, where the recognizable social elite is too decadent and selfish to accomplish justice and protect the innocent, the private detective is forced to take over the basic moral functions of exposure, protection, judgment, and execution.”

Dessa forma, vemos o comissário Bärlach em *O juiz e seu carrasco* agir conforme suas próprias idéias de certo e errado, de bem e mal, executando suas próprias “sentenças” sem considerar as leis do Estado. Aqui, parece-nos importante detalhar mais uma vez a história: nesse romance, Bärlach depara-se com o assassinato de um policial; todas as suspeitas recaem sobre Gastmann, que havia se tornado um criminoso profissional perseguido incansavelmente pelo comissário. Contudo, Bärlach sabe que não foi Gastmann quem cometeu o homicídio; decide então puni-lo por esse crime, que não havia cometido, uma vez que ele não havia sido punido pelos crimes que realmente cometera no passado, por estar acobertado pelo poder

econômico. Agindo ao mesmo tempo como o juiz e o carrasco do título, Bärlach utiliza como instrumento de execução de sua sentença o verdadeiro culpado, o policial Tschanz que, em um ato de desespero para não ser descoberto, assassina Gastmann; dessa forma, Bärlach obtém a sua “justiça” pessoal. Aqui, é necessário mostrar o trecho em que Bärlach revela a verdade para Tschanz:

- O senhor brincou comigo – disse Tschanz lentamente.
- Brinquei com você – respondeu Bärlach com uma severidade terrível. – Não havia outro jeito. Havia assassinado Schmied e eu tinha de agarrar você.
- Para matar Gastmann – completou Tschanz, que de súbito entendeu toda a verdade.
- É como diz. Dediquei a metade de minha vida à captura de Gastmann e Schmied era a minha última esperança. Eu o havia atizado contra aquele diabo em forma de gente, um animal nobre contra uma fera selvagem. Mas então você apareceu, Tschanz, com sua ambição ridícula, criminosa, e destruiu minha última chance. Apoderei-me então de você, do assassino, e o transformei na minha arma mais terrível, pois você era movido pelo desespero, o assassino tinha de encontrar outro assassino. Fiz do meu alvo o seu alvo.
- [...]
- O senhor sabia que o assaltante era eu? – disse Tschanz baixinho.
- Soube desde o primeiro instante. Tudo o que eu fazia era com a intenção de levar você ao maior desespero. E quando o desespero chegou ao auge, você foi a Lamboing para provocar uma decisão de qualquer maneira.
- Um dos criados de Gastmann começou a atirar – disse Tschanz.
- Domingo de manhã preveni Gastmann de que eu enviaria alguém para matá-lo. Tschanz sentiu vertigens. Teve calafrios. – Então o senhor açulou a Gastmann e a mim um contra o outro, como se fôssemos animais!
- Fera contra fera – veio a resposta implacável da outra cadeira.
- *Então o senhor foi o juiz e ao mesmo tempo o carrasco* – disse o outro ofegante.
- Foi assim mesmo – respondeu o velho.
- E eu, que apenas executei a sua vontade, quisesse ou não, agora sou um criminoso, um homem que será caçado!

(DÜRRENMATT, 1990, p. 128-130) [grifo nosso]

Essa idéia, a de misturar em uma só pessoa as propriedades de juiz e de carrasco, é recorrente na obra de Dürrenmatt, e se encontra em forma embrionária na peça *O sósia*, em que se vê o seguinte diálogo:

- Diego: O seu ato foi um desejo meu e o seu crime surgiu do meu pensamento. [...]
- Pedro: Então eu fui apenas um instrumento?
- Diego: O machado com o qual eu matei.

(DÜRRENMATT, 2007, p. 47)

Em *Justiça*, o Dr. Isaak Kohler, já absolvido pelo crime que cometera, também reflete sobre a justiça pessoal. Para ele, embora desumana, essa espécie de justiça é necessária para se fazer “correções” na ordem do mundo: “Quando, entretanto, alguém queria fazer justiça por conta própria, a coisa tomava feições bastante desumanas. Este [o juiz] não se dava conta de que vigarices, às vezes, eram mais humanas do que atos corretos, pois as engrenagens do

mundo, de tempos em tempos, precisavam ser lubrificadas [...]” (DÜRRENMATT, 1987, p. 178).

O inspetor Matthäi, de *A promessa*, também age conforme suas próprias razões. À medida que a sua obsessão em encontrar o assassino aumenta, ele parece se desprender da realidade e não pensar nas consequências dos seus atos. Somente assim se pode entender a sua estratégia para capturar o *serial killer*: ao usar como isca a menina Annemarie, filha da prostituta Heller, ele a expõe ao risco de ser morta.

No entanto, esse tipo de procedimento não é exclusividade do policial contemporâneo, nem mesmo do *hard-boiled*. No romance policial de enigma, embora na maioria das vezes o detetive entregue o criminoso para as autoridades – o exemplo clássico é o de Sherlock Holmes –, não são raros os casos em que ele “faz justiça com as próprias mãos”. Apresentamos aqui alguns exemplos: em *Assassinato no Expresso Oriente*, de Agatha Christie, o detetive Poirot soluciona o caso, mas ao julgar as motivações dos envolvidos, abre a eles a possibilidade de apresentar uma outra versão às autoridades; em *Cai o pano*, da mesma autora, Poirot, na impossibilidade de fazer com que o criminoso confesse, decide matá-lo e, em uma carta para o capitão Hastings, tenta justificar seu ato:

Ah, Hastings, Hastings. *Isso* deveria ser o suficiente para você entender tudo. Mas talvez, apesar de tudo, você *tenha* suspeitado da verdade. Talvez quando você estiver lendo isso, você já *saiba* a verdade.

[...]

Eh bien, agora não tenho mais nada a dizer. Não sei, Hastings, se o que fiz é justificável ou não. Não, não sei. Não acredito que um homem deva fazer justiça com as próprias mãos...

Mas por outro lado, eu *sou* a lei! Quando eu era moço, e trabalhava na polícia belga, matei um criminoso desesperado que estava em cima de um telhado e que estava atirando nas pessoas que passavam na rua. Num estado de emergência a lei marcial é proclamada.

Tirando a vida de Norton, salvei outras vidas, vidas de inocentes. Mas mesmo assim não sei... Talvez seja assim mesmo; talvez eu não deva saber. Sempre fui tão seguro das coisas, tão certo...

Mas agora estou muito humilde e digo como uma criancinha: “Eu não sei...”

(CHRISTIE, 2005, p. 204-205)

Há também casos em que o inspetor Maigret executa sua própria justiça, como no romance *O enforcado* (1931) em que, após perceber as consequências que uma condenação traria para os suspeitos e suas famílias, decide por não denunciá-los à Justiça, dizendo: “Há cinco crianças na história...” (SIMENON, 2004a, p. 162). Em *A fúria de Maigret* (1963), por ter seu nome envolvido em uma trama de corrupção inventada por um advogado inescrupuloso, o inspetor age com negligência ao prendê-lo, contribuindo assim para o seu suicídio:

Sem explicações, estendeu-lhe o mandado de detenção em nome de Jean-Charles Gaillard.

– Ele está na sala dos fundos com Torrence... Conduza-o à prisão.
 – Devemos colocar algemas?
 Era a regra, para a qual havia algumas exceções. Maigret não quis parecer vingativo. As últimas palavras do advogado começavam a perturbá-lo.
 – Não...
 – Que digo ao guarda?... É preciso retirar gravata, cinto, cadarços?
 Sempre a regra e sempre as exceções!
 Maigret hesitou, fez que não com a cabeça e ficou a sós em seu escritório.
 [...]
 Mal acabara de entrar em seu escritório, a porta da sala dos inspetores se abriu. Lucas a fechou atrás de si, grave e misterioso.
 – Tenho uma notícia para o senhor, chefe...
 Adivinhara o que o inspetor ia dizer? Lucas sempre se fez essa pergunta e nunca soube a resposta.
 – Jean-Charles Gaillard enforcou-se em sua cela...
 [...]
 – Ainda não tenho detalhes... O senhor acha que...?
 – Acho o quê? – perguntou Maigret, subitamente agressivo.
 E Lucas, batendo em retirada:
 – Eu me perguntava...

(SIMENON, 2004b, p. 168-169)

No policial contemporâneo, também encontramos exemplos desse comportamento; no Brasil, o delegado Espinosa – no romance *O silêncio da chuva* (1996) – reflete sobre a posição frágil em que o policial se encontra, pois é um profissional que deve cumprir a lei, ao mesmo tempo em que deve deixar soltos os criminosos que não consiga incriminar:

Se todos estavam satisfeitos com o destino de Ricardo Carvalho, por que procurar culpados? Ao fazer as leis, os homens pretendiam estar expressando no microcosmo humano a ordem do macrocosmo. A função da polícia é capturar os desviantes. As pessoas só têm autorização para se matar num número limitado de casos, fora deles, têm que ser presas e punidas. *Espinosa não achava aquela ficção melhor ou pior que as outras. Algumas vezes, fazia pequenas correções por conta própria.* (GARCIA-ROZA, 2005, p. 213) [grifo nosso]

Também é típico dessa abordagem o romance *O caso da chácara Chão* (2000), do paranaense Domingos Pellegrini. Nessa história, o escritor Alfredo Manfredini tem a casa assaltada por um policial militar e um “filhinho de papai”, o que desencadeia sua busca pela punição dos criminosos; assim, ele passa a desempenhar o papel de detetive, mas ao mesmo tempo se depara com as mazelas da polícia, da Justiça, da imprensa e da própria sociedade brasileira. Em sua dissertação sobre o romance, José Ailton Alves Moreira (2006, p. 24) escreve que essas experiências “levam Manfredini a buscar a ‘justiça pelas próprias mãos’, ou a investigar com os próprios recursos.” Dessa forma, esse romance também possui um fundo de crítica sócio-política da conjuntura brasileira no final do século XX e início do século XXI, o que permite alinhá-lo à escola crítica do policial. As conclusões de Moreira (2006, p. 27) são no seguinte sentido: “As descobertas que o seu narrador vai fazendo põem à mostra a

falência das instituições, os pecados humanos, as falsas virtudes, as paixões e todo tipo de miséria moral.”

Na Itália, o comissário Salvo Montalbano da polícia de Vigàta, no romance *A forma da água* (1994), de Andrea Camilleri, também faz as suas “correções”, movido pelo que acha certo; no caso, sendo negligente e deixando uma arma em um dos locais onde o crime estava sendo investigado, o que termina por provocar outro crime. No final do romance, ele comenta o caso com sua namorada Livia, que por isso chama o comissário de “deus”:

– Não, já falei que fiz coisa pior do que eliminar provas. Os meus colegas de Montelusa estão pensando, hipótese que não seria descartável, que quem matou Rizzo foi a máfia. *E eu escondi deles aquilo que acredito ser a verdade.*

– Mas por quê?!

Montalbano não respondeu, limitando-se a abrir os braços. [...]

– Você sabia que naquela casa havia uma pistola?

– Sabia.

– E deixou lá?

– Deixei.

– *Você se autopromoveu, hem?* – disse Livia, depois de ficar um tempão em silêncio. – *De comissário a deus, um deus de quinta categoria, mas sempre um deus.*

(CAMILLERI, 1999, p. 139) [grifos nossos]

É interessante notar que, em um romance posterior – *O ladrão de merendas* (1996) –, em uma carta para a namorada, Montalbano se lembra desse episódio e faz uma auto-análise, perguntando-se se esse tipo de procedimento não estaria incluído nas atribuições da polícia: “Uma vez você criticou em mim uma certa tendência a substituir Deus, mudando, com pequenas ou grandes omissões e até com falsificações mais ou menos censuráveis, o curso das coisas (dos outros). Talvez seja verdade, ou melhor, certamente é, mas você não acha que isso *também* faz parte do meu trabalho?” (CAMILLERI, 2000b, p. 217)

Para encerrarmos esta seção, pensamos ser interessante falar sobre duas peculiaridades dos detetives de Dürrenmatt, que também representam uma grande diferença em relação aos policiais convencionais: a doença de Bärlach e a obsessão de Matthäi.

Em *O juiz e seu carrasco*, Bärlach sofre de um câncer no estômago, mas ainda se mantém ativo; contudo, no final da história ele tem uma crise, que revela a necessidade imediata de uma operação – ele termina o romance dizendo: “Só mais um ano.” (DÜRRENMATT, 1990, p. 131). Em *A suspeita*, ele já está internado no hospital aos cuidados do seu amigo, o Dr. Hungertobel, por causa de uma crise cardíaca que havia adiado a operação; esta correu normalmente, “mas revelou a doença incurável que se supunha. O comissário não ia bem.” (DÜRRENMATT, s.d., p. 7). Assim, vitimado por um câncer em estágio terminal, o comissário passa o romance preso a uma cama.

Não queremos, tanto para o personagem de Bärlach quanto para as histórias que ele vivencia, fornecer uma interpretação definitiva sobre o significado de uma doença como essa, como dizer que o romance policial estaria “agonizando”. Contudo, fazemos aqui uma aproximação com a análise que Anatol Rosenfeld (1994, p. 149-150) elaborou sobre a função da doença na obra do escritor alemão Thomas Mann (1875-1955):

Não resta a menor dúvida de que nos livros de Mann se percebe uma simpatia acentuada pela doença, pelo caos, pela morte [...] A doença tem, na obra de Mann, um valor funcional extremamente ambíguo, representando simbolicamente o espírito especulativo, marginal, afastado da vida e oposto a ela. Esse espírito “doentio” é um elemento importante para a superação da vida em si fechada e sem perspectivas humanas, é uma força que, opondo-se ao simples funcionar dos reflexos, é capaz de dizer “Não!” à mera biologia, para usarmos a expressão de Max Scheler. Mas é precisamente em virtude desse afastamento e dessa distância que o homem consegue apossar-se de um modo mais profundo de vida.

Dessa forma, acreditamos que o comissário Bärlach, consciente de seu fim, decide se libertar das amarras sociais – profissionais e legais – que o prendem e lutar com todas as forças por aquilo em que acredita. Uma vez que nada de pior pode lhe acontecer, a proximidade com a morte confere a ele a disposição para fazer o que entende como certo, o que inclui tanto utilizar-se de Tschanz para cumprir sua sentença em relação a Gastmann, quanto ir sem medo de encontro ao ex-médico nazista, o Dr. Emmenberger. Assim, acreditamos que a doença signifique para Bärlach o aumento de sua força moral e da vontade de fazer justiça, ainda que esta seja a sua concepção pessoal e parcial de justiça.

Por outro lado, em *A promessa* temos a seguinte descrição do inspetor Matthäi, feita pelo Dr. H., seu antigo chefe e narrador da história:

Era um homem solitário, vestido sempre com esmero, impessoal, formalista, sem amizades, que não fumava nem bebia, mas dominava seu ofício de modo duro e implacável, não menos odiado que vitorioso. Nunca cheguei a compreendê-lo bem. Eu era, sem dúvida, o único que gostava dele, porque aprecio os homens precisos, ainda que a sua falta de senso de humorismo, a miúdo, me irritasse os nervos. Possuía uma inteligência superior, mas que a sólida estrutura das nossas instituições tornara insensível. Era um organizador nato, que manejava o aparelho policial como um brinquedo de criança. Não era casado, não falava nunca da sua vida particular e é provável que não tivesse nenhuma. Não pensava noutra coisa que não fosse a profissão, que exercia como criminalista de grande envergadura, mas sem paixão. Por mais que procedesse de modo obstinado e incansável, sua atividade parecia aborrecê-lo; até que, justamente, se viu envolvido num caso que fez dele, de repente, um ser apaixonado. (DÜRRENMATT, 1961, p. 9)

Assim, inicialmente vemos o inspetor Matthäi como um competente burocrata, que trabalhava com eficiência, mas sem paixão. O caso que “fez dele um ser apaixonado” foi justamente aquele que é narrado no romance, e que ocasionou a *promessa* que ele faz à mãe da pequena Grítlí de capturar o assassino desta, como se vê no diálogo a seguir:

Aí, repentinamente, a mulher começou a falar.

– Quem é o assassino? – inquiriu, num tom de voz tão calmo e objetivo que Matthäi se assustou.

– Isso eu descobrirei, senhora Moser.

A mulher, agora, olhou para ele; um olhar de ameaça, de mando. – Promete?

– *Prometo, senhora Moser – respondeu o comissário, de súbito obedecendo somente ao desejo de ir embora dali.*

– *Pela salvação de sua alma?*

O comissário estacou. – *Pela salvação da minha alma – disse, por fim. Que outra coisa podia dizer.*

– Então pode ir – ordenou a mulher. – O senhor jurou pela salvação da sua alma.

(DÜRRENMATT, 1961, p. 22) [grifo nosso]

Percebemos que, nesse momento, Matthäi age de modo semelhante ao *homem absurdo* como o concebeu Camus em *O estrangeiro*; com o objetivo de se livrar o mais rápido possível da situação em que se encontrava, ele faz a promessa sem pensar nas suas implicações: como Meursault que, com o sol queimando sua cabeça e com uma arma na mão, não consegue explicar os motivos que o levaram a matar um homem, Matthäi se pergunta “que outra coisa podia dizer”. No entanto, essa promessa irá dominá-lo por completo, causando a sua ruína. Em função de uma promessa de caráter quase religioso, o inspetor se transforma: antes um racionalista “frio”, ele se torna um obcecado em descobrir a verdade, sendo impedido disso por um acontecimento aleatório, sem relação com a sua investigação, o que o leva à loucura. Vemos aí o *racionalismo* do detetive, que é um dos pilares do romance policial desde Edgar Allan Poe. Como diz Nancy Harrowitz (in ECO; SEBEOK, 2004b, p. 205):

Em muitos dos contos de Poe, inclusive alguns daqueles que não são exatamente histórias de detetives, “raciocinação” é um estado da mente do narrador, e abduções são atos que se tornam possíveis por meio da existência desse estado de mente. Os atos abduativos são um termo mediador entre o mundo da mente do narrador e o mundo físico que ele habita. Raciocinação e abdução são parte e parcela de um mesmo fenômeno. Servem para impor ordem – pelo menos uma aparência de – ao, de outro modo, opressivo caos do hiperreal em Poe [...]

Dessa forma, o que se vê em Matthäi a partir desse ponto é o racionalismo levado ao seu extremo, uma vez que este se transforma em obsessão, ou seja, em *irracionalidade*. Como diz Flavio Kothe (1994, p. 208-209), com esse processo temos uma “tragédia da razão”:

O detetive corporifica a razão, mas como um apaixonado da razão; com isso, a sua razão se torna irracional, pois deixa de examinar os seus fundamentos e os da existência, sob a aparência de descobrir a substância oculta dos atos e fatos. Ele parece corporificar uma razão construtiva, à medida que neutraliza um elemento destrutivo; a sua busca do criminoso é, no entanto, obsessiva: vive em função do mal, é um cirurgião dos tumores secretos da sociedade. A sua paixão é o crime. Ele é mais apaixonado pelo crime do que o próprio criminoso; o que neste é um ato ocasional, torna-se nele ação permanente. Sob a aparência de exaltação da razão, tem-se nele, contudo, a tragédia da razão, pois, como razão *post factum*, é marcadamente lutuosa, triste, impotente, incapaz de impedir o afloramento do mal.

Por fim, o advogado Spät de *Justiça* se sente “aniquilado” – como diz diversas vezes – por seu sentimento íntimo de justiça. Inicialmente, Spät é caracterizado como uma pessoa idealista, que luta pelo que acredita. Entretanto, como no momento sua atividade não está lhe dando o retorno esperado, depois de muito refletir sobre a incumbência do doutor *honoris causa* Isaak Kohler, decide aceitá-la por motivos financeiros: “Eu sabia qual era o meu dever. Mas, por que afinal, eu deveria rejeitar a incumbência de Kohler e bancar o caráter firme? Eu estava precisando de dinheiro, basta.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 70). Com o desenrolar dos fatos e com os efeitos concretos de sua investigação, Spät percebe que caiu em uma cilada armada pelo doutor, e se torna descrente nas pessoas e nas instituições judiciárias. Sua decadência moral se acentua quando ele forja um álibi para os gigolôs Lucky e Zuppey, o que o torna cúmplice na morte de Daphne. Como diz o comandante de polícia, Spät está “se entregando”:

– Se eu só conseguisse formar uma opinião a seu respeito – disse o comandante –, ficaria bem mais fácil para mim [*sic*] compreendê-lo. Mas não consigo formar uma idéia. Quando o visitei pela primeira vez, sua luta pela justiça me convenceu e me senti mesquinho, mas agora o senhor não me convence. No álibi, ainda acredito, mas que a sua preocupação seja a justiça, nessa não acredito mais. [...] Tenho pena do senhor, senhor Spät. Não tenho dúvidas de que o senhor esteja enrascado numa história absurda, e o fato de o senhor mesmo estar ficando absurdo, de certo não há como mudar. Penso que é por isso que o senhor está se entregando. (DÜRRENMATT, 1987, p. 149)

Além disso, Spät descobre a verdade sobre o caso Kohler, e vê como única saída “justa” o assassinato do doutor e o seu suicídio. No entanto, como deve esperar o regresso do outro, ele não sabe como lidar com essa pressão; para aliviá-la, tenta ordenar as idéias por meio da narração de sua história e se refugia na bebida: “Consumar a justiça é algo diferente do que ter que viver na expectativa desta consumação. Tenho a impressão de ser um desvairado. O fato de eu beber tanto é apenas uma expressão da minha situação absurda: a justiça me deixou como que ébrio. A sensação de estar com a razão me aniquila. Não existe nada mais horrível do que essa sensação.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 86-87). Assim, para o personagem, seu estado de constante embriaguez é resultado do seu sentimento de justiça: “Um resto de dignidade humana dentro de mim exigia que eu tomasse só uísque, a bem da justiça que me aniquila [...]” (DÜRRENMATT, 1987, p. 173).

Com isso, Spät reflete sobre a situação absurda – e desesperadora – em que se encontra, bem como sobre a relação entre *justiça* e *verdade* no caso do doutor Kohler:

Ainda existe um grãozinho de sentido, um resquício de importância na gentalha que descrevo? Mas, talvez, a resposta a essa pergunta esteja espreitando por trás de tudo e de todos, talvez irrompa inesperadamente de toda situação e constelação humana imaginável, como um assalto, como vinda de um

esconderijo. A resposta será a nossa sentença, a execução dessa sentença, a verdade. Quero acreditá-lo. Apaixonada e persistentemente. Não por amor à requintada sociedade em que vegeto, não por causa desses remanescentes insuportáveis que me cercam, mas pela justiça, a bem da qual ajo, preciso agir, quero conservar em mim o último pouquinho de sentimento de humanidade [...] Portanto, não me resta outra coisa [...] senão encher a cara, fornicar, relatar, manifestar as minhas dúvidas, colocar os meus pontos de interrogação e esperar, esperar, até que a verdade se revele, até que a deusa cruel se desvele [...]. Verdade haverá no dia em que eu me defrontar com o doutor *honoris causa* Isaak Kohler, olho no olho, quando eu concretizar a justiça e executar a sentença. (DÜRRENMATT, 1987, p. 121)

Por outro lado, entendemos um pouco do comportamento de Spät quando, em um diálogo com o escultor Mock, aquele, que é órfão de pai e mãe, revela a “adoração” que sente pelo orfanato onde foi criado. O escultor se mostra chocado com isso, e diz o que pensa do advogado:

Mas, quando, em contrapartida, ficava imaginando um tipo como eu que, em vez de odiar aqueles através de quem ele era, e o fato de ser quem ele era, amava uma instituição que o criara e o adestrara e que, com isso, *estava predestinado a chocar uma paixão por algo não-humano, por uma ideologia, ou seja apenas por um princípio, pela justiça, por exemplo*, e se ele ainda fosse além e imaginasse de que maneira, depois disso, um tipo como eu haveria de tratar as pessoas que não correspondiam ao seu princípio, o da justiça, para ficarmos no exemplo – e quem é que já lhe correspondia –, brotava-lhe o suor frio. Que seu ódio era produtivo; o meu, destrutivo, o ódio de um assassino. (DÜRRENMATT, 1987, p. 182)

Depois disso, vemos uma auto-análise de Spät que encontra afinidades com a visão de mundo desiludida e pessimista de Dürrenmatt, quanto à realidade humana como um todo e quanto à Suíça em particular:

Sou um homem de proveta, criado num laboratório-modelo dirigido segundo os princípios dos educadores e psiquiatras que o nosso país tem produzido a par de relógios de precisão, psicofármacos, sigilo bancário e eterna neutralidade. Eu teria me tornado um produto-modelo dessa estação experimental, se lá não tivesse faltado uma coisa: uma mesa de bilhar. Assim, me soltaram no mundo, sem ser capaz de perceber suas manhas, por nunca tê-lo analisado, por imaginar que nele devia reinar a ordem do orfanato onde eu me criara. Despreparado fui impelido para a ordem das feras humanas, despreparado me vi confrontado com os instintos que a moldam: a cobiça, o ódio, o medo, a astúcia, o poder. Mas igualmente desamparado fui exposto àqueles sentimentos que tornam humana a ordem das feras: à dignidade, à moderação, ao bom senso, ao amor, enfim. Fui levado pela correnteza para longe da realidade humana como alguém que não sabe nadar é arrastado por um rio impetuoso. (DÜRRENMATT, 1987, p. 183)

Ao final, lembrando os momentos de felicidade vividos ao lado de Hélène Kohler, Spät conclui que sua vida é uma *possibilidade não-concretizada*. Dessa forma, o advogado nos é mostrado como uma pessoa dominada pela indiferença, e que, como produto de seu meio, não possui os instrumentos necessários para realizar uma conexão mínima com as pessoas, o que o leva a alimentar uma *paixão* por ideais abstratos – pontos de contato com a personalidade do inspetor Matthäi. Uma vez que não consegue realizar o mais importante desses ideais, o de *justiça*, Spät não encontra alternativa a não ser se entregar ao alheamento provocado pela bebida. Após a conclusão do caso do Dr. Kohler, quando se torna defensor no

vale dos Stüssi, vemos um Spät alcoólatra, conformado e acometido de delírios de grandeza – situação que também é semelhante à da loucura de Matthäi.

Dessa forma, encontramos vários paralelos entre os personagens de Matthäi e de Spät: ambos são pessoas vazias, mas que possuíam como qualidades principais, respectivamente, o *racionalismo* e o *idealismo*; no entanto, ao serem conduzidas de forma errada, tais qualidades se transformaram em seus principais defeitos, respectivamente, a *obsessão* e a *apatia*. Talvez por isso, por lhes faltar *equilíbrio* para lidar com as situações em que se viram envolvidos, ambos descobriram os criminosos, mas foram incapazes de puni-los: Matthäi não pôde capturar “Albertinho” pelo *acaso*, que causou a morte deste; e Spät não conseguiu incriminar Kohler pelas *influências de seu poder* econômico e político sobre as instituições judiciárias.

Este é, pois, o herói “problemático” de Dürrenmatt: a sua incapacidade em descobrir o criminoso significa não só a sua loucura, mas também a frustração da expectativa do leitor acostumado ao policial clássico, que possuía como pressuposto a solução do mistério. Mais do que isso, ao não fornecer um final “satisfatório” para essa história, Dürrenmatt coloca em xeque as convenções e a racionalidade sobre as quais se fundam o gênero policial.

4.2 UM ELEMENTO PERTURBADOR: O ACASO

Como foi visto no tópico sobre o romance formulaico, o *acaso* não é admitido na estrutura que dá forma ao romance policial; a regra número 4 de Hans Daiber (*apud* KOTHE, 1994, p. 156) é explícita nesse sentido: “Na novela de detetive não existe acaso.” Tal ocorre porque esse fator desestabiliza e quebra esse mundo ordenado e regrado que é o romance policial convencional. Assim, o acaso não se admite nessas histórias, pois, como diz Flavio Kothe (1994, p. 156), “rompe o esquema perfeito armado pelo criminoso, mas [...] coloca em xeque também o princípio dedutivo do detetive, que opera em função de regras gerais de comportamento.”

Por outro lado, essa questão deve ser entendida no contexto ideológico – conservador e repetitivo – do romance policial, como também foi objeto do nosso estudo; dessa forma, para Flavio Kothe (1994, p. 80-81), o romance policial “[c]ontém uma crença artificial na razão e na justiça, como se tudo fosse determinado por leis previsíveis, *sem espaço para o acaso* [...]” [grifo nosso].

Apesar de tudo isso, na tradição já clássica do romance policial, uma das narrativas mais intrigantes é a chamada “história de Flitcraft”, na verdade um *intermezzo* presente no romance *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett. Contada por Sam Spade a Brigid O’Shaughnessy,

consiste no seguinte: Flitcraft era um homem que vivia uma vida normal e tinha um emprego normal até um dia em que, ao sair para almoçar, passando por um prédio em construção, uma viga despencou de vários andares e caiu na calçada, a seu lado. Ele então,

Ficou paralisado de medo, na hora [...], mas na verdade ficou mais chocado do que propriamente assustado. Sentia-se como se alguém tivesse levantado a tampa da vida e tivesse deixado que ele visse o seu mecanismo interno.

[...]

A vida que ele conhecia era uma coisa limpa, sadia, ordeira e responsável. De repente, uma viga que havia despencado lhe mostrou que a vida não era, no fundo, nenhuma dessas coisas. Ele, o bom cidadão, marido e pai, podia ser varrido do mundo, no caminho entre o escritório e o restaurante, por conta de um acidente com uma viga que cai. *Compreendeu então que os homens morriam aleatoriamente, sem mais nem menos, e só se mantinham vivos enquanto o acaso cego os poupava.*

Não foi, em princípio, a injustiça dessa situação que o perturbou: ele aceitou o fato após o primeiro choque. O que o perturbou foi a descoberta de que, ao organizar suas coisas de maneira sensata, perdera o compasso da vida, em vez de acertar o passo com ela. [...] A vida, para ele, podia chegar ao fim aleatoriamente, graças à queda de uma viga: já que era assim, mudaria de vida aleatoriamente, simplesmente indo embora dali.

[...]

– Ele partiu para Seattle, naquela tarde – disse Spade – e dali, de barco, foi para San Francisco. Durante alguns poucos anos, perambulou por vários lugares e acabou voltando para o noroeste, fixou residência em Spokane e se casou. [...] Flitcraft não lamentava o que tinha feito. Parecia bastante razoável, para ele. Creio que nem sequer tinha idéia de que voltara naturalmente para a mesma rotina da qual havia escapulado, em Tacoma. Mas essa é a parte da história de que sempre gostei. *Ele se adaptou a vigas que caem do nada, mas depois não caiu mais viga nenhuma, e ele se adaptou à circunstância de elas não caírem mais.*

(HAMMETT, 2001, p. 86-87) [grifos nossos]

Segundo John Cawelti (1977, p. 167), essa história significa para Spade a necessidade que as pessoas têm de se adaptar a um mundo traiçoeiro: “In the context of the novel, the Flitcraft story is a kind of warning to Brigid that Sam has adjusted himself to a world that is likely to betray him at any time.” Contudo, para a análise que nos interessa neste momento, e destacando-se o fato de ela constar em um romance policial, essa história representa o *acaso* que, ao se manifestar na vida das pessoas, faz que ela tome outro rumo. Dessa forma, embora os seres humanos normalmente não se deixem guiar por fatores imponderáveis – como se a vida fosse uma “loteria”, em que predominam a sorte e o azar –, estes têm o poder de mudar radicalmente suas existências, tanto para o bem quanto para o mal.

Nos romances policiais de Dürrenmatt, o fator *acaso* – ou seja, o que há de aleatório e imprevisível nessas histórias – é um dos que apresenta maior potencial de inquietação, à parte as características de seus detetives, como estudadas anteriormente. Como escreve Maria de Lurdes Sampaio (2005): “Se há uma palavra-chave na obra deste escritor suíço de expressão alemã, essa palavra é ‘Acaso’ (‘Der Zufall’), a palavra através da qual Dürrenmatt nos falará [...] da imprevisibilidade, da ininteligibilidade do Universo ou da irracionalidade da existência humana.”

Dessa forma, vemos que o acaso possui uma função essencial em duas dessas obras de Dürrenmatt: no conto “A pane” e no romance *A promessa*. No primeiro, esse elemento atua a partir da pane que lhe dá nome: por causa dela – “acidente embora sem importância” (DÜRRENMATT, 1986, p. 133) –, Alfredo Traps é obrigado a parar na pequena vila e passar a noite na casa do juiz aposentado, encontrando assim o seu destino.

Já no romance *A promessa*, decorre do acaso o acidente que mata o criminoso “Albertinho” e que assim impede o inspetor Matthäi de capturá-lo. Uma vez que esse é o mundo¹⁷ em que vive o Dr. H. – testemunha da desintegração moral de Matthäi causada por aquele fato –, é isso o que ele critica ao conversar com o escritor de romances policiais que havia encontrado, também por acaso:

Não, o que me irrita é mais o enredo dos vossos romances. É aí que a intrujice se torna por demais incrível e descarada. Vocês constroem seus enredos de acordo com a lógica: tudo se desenrola como num jogo de xadrez, aqui o criminoso, ali a vítima, acolá aquele que está a par do crime, mais adiante aquele a quem ele aproveita; é bastante o detetive conhecer as regras e repetir a partida e já localizou o criminoso, auxiliando o triunfo da Justiça. Essa ficção me dá raiva. Só parcialmente é possível alguém aproximar-se da realidade com a lógica, muito embora eu reconheça que justamente nós, da polícia, somos forçados a proceder logicamente, cientificamente. *No entanto, os fatores que perturbam o nosso jogo e dão com ele por terra são tão freqüentes, que, inúmeras vezes, somente a mera sorte da profissão e o acaso decidem a nosso favor. Ou contra nós. Mas, nos vossos romances, o acaso não é levado em conta e quando alguma coisa está com jeito de acaso, passa logo a ser obra do destino e da fatalidade; não é de hoje que os escritores sacrificam a verdade às regras da composição dramática.* Mandem essas regras para o diabo, de uma vez por todas. (DÜRRENMATT, 1961, p. 7) [grifo nosso]

Assim, percebe-se que o ceticismo do Dr. H. em relação ao romance policial deve-se ao fato de ele ter testemunhado a história de um detetive cujo desfecho foi trágico, e justamente por obra do acaso: depois ficamos sabendo que “Albertinho” foi vítima de um acidente automobilístico fatal, justamente quando estava indo ao encontro de Annemarie, para assassiná-la. E isso quase nunca se leva em consideração na estrutura dos romances policiais convencionais, que funcionam ou como uma “máquina bem-lubrificada”, ou como um jogo de xadrez¹⁸, como diz o próprio Dr. H. Nesse sentido é também o pensamento de Maria de Lurdes Sampaio (2005):

¹⁷ Nos romances de Dürrenmatt, esse mundo fictício se assemelha em vários aspectos ao mundo referencial, ou seja, ao nosso “mundo real”. Entretanto, a discussão sobre isso será aprofundada quando se tratar da *paródia*.

¹⁸ Em termos comparativos, é interessante notar que, no romance *Justiça*, o Dr. Kohler vê o crime como um jogo, mas aqui o modelo utilizado é o *bilhar*. De espírito científico, “Kohler não matara por ser um jogador. Ele não era um aventureiro dado ao jogo de azar. O que o tentava não era a aposta. O que o tentava era o jogo em si, o rolar das bolas, o cálculo e a execução, as possibilidades da partida.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 75). Como no bilhar, Kohler joga *à la bande*, uma espécie de jogo em que as bolas são acertadas indiretamente, após bater no canto da mesa: dessa forma, o doutor *honoris causa* matou o professor Winter para acertar Benno e os outros responsáveis pela violação de Hélène. Isso fica claro quando ele expõe à filha como acontecerá a sua vingança: “Depois colocara quatro bolas sobre a mesa de bilhar e dera uma tacada, apenas uma, primeiro impelia uma bola contra a tabela de lá esta voltara e empurrara uma bola para dentro da ‘caçapa’, Winter, dissera seu pai, quando a

Sendo uma metáfora do romance policial, o jogo de xadrez funciona para Dürrenmatt como o modelo de todo e qualquer sistema autónomo, fechado, formalmente perfeito na sua coerência interna e na regularidade das suas leis imanentes. Símbolo também de um pensamento formal, lógico-dedutivo, o xadrez representa, para o autor, um universo finito e ordenado, uma abstracção face à acidentalidade e imprevisibilidade que governam o mundo empírico. [...] A conformidade com as regras, argumenta o Dr. H., leva o escritor de policiais a afastar-se da verdade e da vida e a eliminar dos mundos perfeitos que constrói o factor Acaso, o factor que, decerto, perturbaria toda a mecânica e filosofia do género.

O próprio Dürrenmatt discute a função do acaso em sua obra. Nos “Apontamentos” para a sua peça *Os físicos*, lê-se:

[...]

3. Uma história foi pensada até o fim quando teve como meta a pior das possibilidades.
4. A pior das possibilidades é imprevisível. Ela aparece pelo *acaso*.
5. A arte do dramaturgo consiste em colocar o *acaso* numa ação da maneira mais efetiva.

[...]

7. O *acaso* numa ação dramática consiste em o quando e o onde e o quem encontra quem.
8. Quanto mais planejadamente agem os homens, tanto mais efetivamente serão encontrados pelo *acaso*.
9. Homens que agem planejadamente desejam alcançar certo fim. O *acaso* atinge-os da pior maneira se, por seu intermédio alcançam o contrário do seu fim: aquilo que temiam, aquilo que evitavam (p. ex. Édipo).

[...]

(DÜRRENMATT, s.d., p. 91) [grifos nossos]

Na peça, essas idéias são colocadas em prática quando se vê o planejamento meticuloso do físico Möbius para se fazer passar por louco, e ao mesmo tempo esconder as suas fórmulas. Contudo, o acaso surge por meio de um elemento externo, imprevisto: Mathilde von Zahnd, a diretora do manicômio que rouba aquelas fórmulas. Assim, por meio do acaso, a história chega à “pior das possibilidades”, uma vez que Mathilde vende as fórmulas para um complexo industrial.

A relação entre o acaso e o resultado de uma ação planejada – o número 9 da lista acima – é explicitada no romance *Justiça*, em uma digressão do Dr. Isaak Kohler: “Se alguma coisa era alcançada só por acaso, e, se alguma coisa casualmente era alcançada, isso representava o contrário daquilo que se havia almejado alcançar.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 194). Acreditamos que o mesmo ocorre tanto no conto “A pane” – que culmina com o suicídio de Alfredo Traps –, como no romance *A promessa* – em que o acaso é responsável pelo acidente

bola seguinte havia desaparecido dentro de uma caçapa, Benno, depois Daphne, e quando dissera Steiermann, a mesa estivera vazia. E ela?, perguntara ao pai. Respondeu-lhe que ela era o taco de bilhar. Só uma vez haveria de precisar dela. O que haveria de acontecer com eles, perguntara. – Vão morrer – respondera ele. Pela ordem, conforme anunciara.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 209).

que mata “Albertinho” e, conseqüentemente, pela loucura de Matthäi. Dessa forma, temos, nos dois casos, não só um resultado diverso do pretendido, mas também “a pior das possibilidades”.

Assim, percebe-se que o *acaso* é um elemento importante para Dürrenmatt, sendo mencionado de forma recorrente em seus romances policiais. Em *O juiz e seu carrasco*, o acaso se encontra na natureza da definição e na diferenciação entre o bem e o mal. O comissário Bärlach diz: “de Constantinopla a Berna conheci milhares de homens da polícia, bons e maus. Muitos deles não eram melhores do que aquela ralé com que povoamos as prisões de toda espécie, só que eles *por acaso* estavam do outro lado da lei.” (DÜRRENMATT, 1990, p. 18) [grifo nosso]. A presença do acaso também se verifica na descrição que um escritor faz – em um depoimento a Bärlach – do comportamento de Gastmann, seu amigo: “Ele nunca fará o mal para conseguir alguma coisa. [...] ele o fará quando não tiver sentido, talvez, *pois para ele sempre há duas possibilidades, o bem e o mal, e o que decide é o acaso.*” (DÜRRENMATT, 1990, p. 89) [grifo nosso]. Além disso, o papel do acaso nas investigações policiais também é levantado como argumento de Gastmann, na aposta feita com Bärlach:

O que discutimos naquela hora, Bärlach, no mofo daquela taberna do bairro de Tophane, envoltos pela fumaça de cigarros turcos? *Sua tese era de que a imperfeição humana, o fato de que nunca podemos prever o procedimento dos outros com segurança, e de que além disso o acaso, que mete as mãos em tudo, não pode ser encaixado em nossas ponderações, são os motivos por que a maioria dos crimes forçosamente tem que ser desvendada.* Você dizia que cometer um crime era tolice, porque era impossível manejar as pessoas como se manejam as peças do tabuleiro de xadrez. Eu, por outro lado, levantei a tese, mais para contrariá-lo do que por estar convencido, de que justamente o emaranhado das relações humanas tornava possível cometer crimes que não podiam ser descobertos, e que por esse motivo a grande maioria dos crimes fica não apenas sem castigo, mas também livre de suspeita, como que cometidos ocultamente. (DÜRRENMATT, 1990, p. 72-73) [grifo nosso]

Em *A suspeita*, o acaso entra na reflexão do Dr. Emmenberger sobre a impossibilidade de se cometer o crime perfeito, o que era o seu desejo: “Eu fui cuidadoso, minucioso e pedante, quanto a isso trabalhei com competência, mas apesar de toda a prudência há naturalmente indícios contra mim. *Um crime perfeito é impossível neste mundo do acaso.*” (DÜRRENMATT, s.d., p. 131) [grifo nosso]. Além disso, para o médico, o acaso se encontra por trás de todas as ações humanas, e também na natureza do bem e do mal: “Tudo o que se empreende, ações e crimes, acontece por *sorte*; o bem e o mal se distribuem ao *acaso da sorte*, como numa *loteria*; por *acaso* nos tornamos bons, e tornamo-nos maus também por *acaso.*” (DÜRRENMATT, s.d., p. 136) [grifos nossos]. Assim, para o Dr. Emmenberger, o

acaso se encontra no centro da existência, o que leva o comissário Bärlach a acusá-lo de nilismo:

E creio que existo como parte dessa matéria, átomo, força, massa, molécula como o senhor, e que minha existência dá-me o direito de fazer o que quero. Como parte sou apenas um momento, um *acaso*, como a vida nesse imenso universo não é senão uma e suas infinitas possibilidades, um *acaso* como eu (estivesse a Terra um pouco mais próxima do Sol e não haveria vida), e meu sentido é ser apenas um momento. Oh, a noite extraordinária em que compreendi isso! Nada é sagrado senão a matéria: o homem, o animal, a planta, a Lua, a Via Láctea, tudo o que vejo, são compostos ao *acaso*, inessenciais, como as espumas e as ondas são inessenciais: é indiferente que as coisas sejam ou não sejam: tudo é permutável. Se não existem, outra coisa existe; quando se extingue a luz neste planeta, surge em algum outro no universo: *ao acaso da sorte, casualmente*, segundo a lei dos grandes números. (DÜRRENMATT, s.d., p. 138-139) [grifos nossos]

Contudo, é interessante notar que, ao se dar conta da situação sem saída em que se encontra, esperando para ser operado sem anestesia por seu algoz, o comissário Bärlach também passa a acreditar no acaso: “Talvez um acaso o pudesse salvar.” (DÜRRENMATT, s.d., p. 146).

Em *A promessa*, encontram-se menções ao acaso que não estão relacionadas diretamente ao acidente de “Albertinho”. Uma delas ocorre quando o inspetor Matthäi se decide por seu método para descobrir o assassino: após conversar com um garoto sobre a pesca – uma atividade cujo resultado depende muito do acaso –, o inspetor decide usar Annemarie como a “isca” de sua “pescaria”. Por outro lado, também se vê o acaso na previsão do Dr. Locher sobre a obsessão e a loucura de Matthäi, quando aquele fala sobre o que acontecerá com este se não desistir de sua busca:

Mas se o senhor, agora, quer procurar um assassino, que, de acordo com todas as probabilidades, não existe e ao qual, mesmo se existisse, nunca acharia, porque há muitos da sua espécie que só não assassinam *por puro acaso*, a coisa torna-se preocupante. O fato de que o senhor escolha a loucura como método pode ser corajoso [...], mas, se esse método não atingir o alvo, receio que ao senhor, aí, não restará outra coisa senão, mesmo, a loucura. (DÜRRENMATT, 1961, p. 89) [grifo nosso]

Por fim, no epílogo do romance *Justiça*, o “autor” diz ter conhecido os personagens da história de maneira causal: “travei conhecimento, de uma maneira bastante estranha e, no fundo, casual, com algumas pessoas com respeito às quais somente mais tarde compreendi que não só estavam envolvidas nesse multifacetado enredo, como também eram seus principais protagonistas.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 187). Além disso, o escritor que conclui a história também diz ter encontrado ao acaso o manuscrito em que se baseou, o qual lhe fora enviado pelo mesmo Dr. H. de *A promessa* (aqui, ficamos sabendo que os interlocutores dos dois romances são os mesmos): “Pilhas de manuscritos não-lidos, perdidos há decênios no

dilúvio da correspondência não-despachada, abri um deles ao acaso. Justiça.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 200).

Concluindo, percebemos que o acaso também faz parte da “problemática” e da “inquietação” presentes nos romances policiais de Dürrenmatt. Mais do que isso, ele é parte integrante da sua visão de mundo, e dele o autor se utiliza deliberadamente com o objetivo de conseguir esses efeitos, tanto em suas obras em prosa como em suas obras dramáticas.

4.3 UM CASO ESPECIAL: “A PANE”

Segundo o nosso entendimento, o conto “A pane: uma história ainda possível”, escrito por Dürrenmatt em 1956 – a partir de uma peça radiofônica com o mesmo nome, produzida no ano anterior –, merece um comentário à parte no presente estudo. Isso ocorre não somente por se tratar de um conto, em oposição às outras obras que são romances, mas principalmente pelo fato de que aqui o escritor suíço conseguiu a síntese mais bem-acabada e poderosa de suas idéias estéticas e filosóficas.

Na teoria literária, é aceito que o *conto* apresenta estrutura e características próprias, o que o distingue de formas mais longas como a novela e o romance. Para iniciar nossa análise, tomamos a definição de Angélica Soares (1989, p. 54); é um conceito básico, mas que introduz aspectos fundamentais dessa forma breve:

Ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando a abarcar a totalidade, *o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo*. Quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte de sugestão, resultante de rigoroso trabalho de seleção e de harmonização dos elementos selecionados e de ênfase no essencial. Embora possuindo os mesmos componentes do romance [...], *o conto elimina as análises minuciosas, complicações no enredo e delimita fortemente o tempo e o espaço*. [grifos nossos]

Dessa forma, vemos em “A pane” a narrativa de uma ação que se concentra em uma única noite: o carro do caixeiro-viajante Alfredo Traps sofre uma pane mecânica, e este se vê obrigado a passar a noite em uma pequena cidade dos Alpes suíços; na falta de vagas no hotel, ele é convidado por um juiz aposentado (sem nome) para dormir em sua casa, assim como para jantar e participar como réu em um “julgamento”, uma “brincadeira” que este, um promotor (Zorn), um advogado de defesa (Kummer) e um carrasco (Pilet), também aposentados, fazem todos os dias para se distrair. Esse é o acontecimento central da trama, o *recorte* que é feito na existência desses personagens. Tal episódio é “singular e representativo”, uma vez que culmina com o suicídio de Traps, na manhã seguinte.

Por outro lado, os personagens não são descritos com muitos detalhes; ficamos sabendo apenas de certos aspectos físicos e comportamentais dos velhos e do caixeiro-viajante. Contudo, tais aspectos que dizem respeito a Traps – como sua ambição e sua vaidade – se revelarão essenciais para a compreensão do sentido do conto, o que também serve para caracterizar a *concisão* dessa forma. A isso se associa a *brevidade* de sua extensão: o escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1967, p. 482) diz que, para se manter o *efeito*, como se verá a seguir, o conto deve poder ser lido “de uma só assentada”. Para Nádia Battella Gotlib (1985, p. 32),

A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa. [...] A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”. [...] Logo, é preciso *dosar* a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. [...] Torna-se imprescindível, então, a leitura de uma só assentada, para se conseguir esta unidade de efeito.

Com isso, nota-se a presença da chamada *regra das três unidades* – aplicável também à arte teatral –, que é um “princípio que consiste em manter numa peça uma só ação, um só lugar e um tempo (um dia).” (GOTLIB, 1985, p. 94). Como já se afirmou, o conto ora em tela se passa em uma noite na casa do juiz aposentado; além disso, não se desperdiça muito espaço com descrições, o que consiste em outra característica do conto, a *economia dos meios narrativos*: “[t]rata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos.” (GOTLIB, 1985, p. 35).

Assim, ocorre a chamada *unidade de efeito* ou *impressão total*, característica do conto. Em seu clássico ensaio “The philosophy of composition” (1846), Poe diz que o escritor que se propõe a escrever uma história deve ter em mente um *efeito específico*, que pode ser “do coração”, “do intelecto” ou “da alma” (POE, 1967, p. 480-481). Em um ensaio anterior – “Twice-told tales” (1842) –, ele já havia estabelecido que tal efeito é o primeiro passo para se escrever uma história; além disso, os incidentes descritos devem sempre ter esse efeito em vista, “desde a primeira frase”. Em suas palavras:

A skilful artist has constructed a tale. He has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having deliberately conceived a certain *single effect* to be wrought, *he then invents such incidents, he then combines such events, and discusses them in such tone as may best serve him in establishing this preconceived effect*. If his very first sentence tend[s] not to the outbringing of this effect, then in his very first step has he committed a blunder. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. (POE, 1967, p. 446)

Dessa forma, em “A pane” vemos uma unidade de efeito que é construída desde o primeiro momento¹⁹, com a chegada de Traps à cidade, que apresenta características irreais que serão confirmadas e ampliadas com a descrição física e do comportamento de seus anfitriões. Tanto o fantástico da situação em que se encontra Traps, como o tom grotesco que adquire o banquete e seu “julgamento”, contribuem para o efeito de *estranhamento* com relação ao destino do personagem. E no momento em que esse destino se concretiza, ou seja, quando Traps encontra a morte, é quando o efeito do conto se mostra mais poderoso (para muitos leitores esse final pode ser mesmo uma surpresa); por isso, o desfecho do conto deve ser rápido e direto, ainda que possua uma relação de causalidade com o resto da trama. Sendo assim, é interessante que o escritor comece a pensar a história “pelo final”; como escreve Poe (1967, p. 480): “Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.”

Em termos estruturais e de classificação enquanto história policial, vimos anteriormente que a professora Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio (2005) denomina o conto “A pane” de *policial psicanalítico*. Isso se deve ao fato de que, nos policiais convencionais, parte-se de um crime para a sua solução, enquanto que no conto ora em exame acontece o contrário: a princípio não há crime, e este somente aparece no “julgamento” a que se submete Traps. Na verdade, parece-nos que esse crime foi cometido *inconscientemente* pelo caixeiro-viajante e, à medida que o promotor questiona as intenções que ele não pensava possuir, aquele passa a aceitar sua culpa; a condenação à pena de morte pelo “tribunal” é substituída assim pelo suicídio do “réu”.

Por outro lado, deve-se apontar que esse método assemelhado à psicanálise também é utilizado no romance policial tradicional: a solução do crime é buscada a partir de vestígios, assim como os distúrbios psíquicos são descobertos a partir de traços da personalidade e de desejos inconfessados de uma pessoa.²⁰ Carlo Ginzburg (*in* ECO; SEBOK, 2004b, p. 96-97) percebeu essa semelhança entre os métodos de Sherlock Holmes e de Sigmund Freud (1856-1939), e diz que nesse caso há “a proposição de um método interpretativo, baseado na

¹⁹ Talvez a produção do efeito se inicie mesmo antes, na “Primeira parte” do conto, na qual o autor questiona se ainda haveria “histórias possíveis”, e conclui que tais histórias só são possíveis por causa das “panes” que sempre ocorrem na vida humana, ou seja, do *acaso*.

²⁰ Nesse sentido, também é interessante perceber que, no romance *A promessa*, as pistas que poderiam levar o inspetor Matthäi ao assassino são fornecidas por um psiquiatra, o doutor Locher, a partir da interpretação do desenho da pequena Grítili.

apreensão de detalhes marginais e irrelevantes enquanto chaves reveladoras. Segundo esse método, minúcias em geral consideradas triviais e sem importância, ‘aquém da atenção’, fornecem a chave para as maiores conquistas do gênio humano.”

Assim, as sugestões do promotor Zorn despertam a consciência de Traps para seu crime: o desejo de riqueza e de ascensão social fez com que ele desejasse a posição do seu chefe Gygax. Para conseguir esse objetivo, o caixeiro não só fez negócios desonestos, mas também cometeu adultério com a mulher do chefe, ou seja, atingiu-o nos planos profissional e pessoal. Para criar um escândalo, contou seus atos para um amigo em comum que, ao transmitir a história para o chefe, provocou neste um ataque cardíaco. Dessa forma, o promotor vasculha as razões de Traps, “com o entusiasmo de alegres arqueólogos”:

– Como podes saber disso tudo, Kurt? É quase magia.

– Prática – esclareceu o promotor. – *Os destinos são quase todos iguais. Nem ao menos houve sedução, seja de parte da mulher seja de parte de Traps; foi a ocasião que ele aproveitou. [...] começou a compreender que era por ali que devia começar, já começara; e, logo após, descobriu tudo sobre Gygax: seu perigoso estado de saúde; que qualquer agitação lhe poderia ser fatal; sua idade; como era estúpido e grosseiro com sua esposa e a convicção absoluta quanto à sua virtude. [...] E continuou sua ligação amorosa, pois resolvera, agora, arruinar o chefe por todos os meios possíveis, fosse como fosse. Veio o momento em que estava com tudo nas mãos: sócios, fornecedores; à noite o corpo alvo, macio, da mulher; e deu então o golpe final, provocou o escândalo. Propositadamente.*

(DÜRRENMATT, 1986, p. 163) [grifos nossos]

Em termos de sentido, encontramos uma das idéias centrais de “A pane”, a questão da *culpa*, em forma embrionária na peça radiofônica *O sócia*, em que se vê o seguinte diálogo: “Diretor – [...] Ninguém pode ser condenado à morte por um crime que não cometeu. O Homem – Fui um assassino sem ter matado. Fui culpado da morte, sem ter cometido nenhum crime.” (DÜRRENMATT, 2007, p. 52).

Dessa forma, percebe-se no conto do autor suíço que a culpa (no caso, de Traps) sempre existe, bastando ao promotor procurá-la nas ações inconscientes, que acabam por se revelar conscientes, trazendo assim o crime “à tona”. Nas palavras do próprio promotor, “um crime seria sempre encontrado.” (DÜRRENMATT, 1986, p. 138). Tal idéia é reiterada pelo advogado de defesa, ao pedir por uma confissão do caixeiro, dizendo que “sempre há qualquer coisa a confessar” (DÜRRENMATT, 1986, p. 151).

Isso nos lembra o papel que a culpa desempenha na obra de Franz Kafka, em especial no conto “Na colônia penal” (1914). Nesse conto, vemos um militar-juiz de uma colônia penitenciária que, seguindo o comportamento de um antigo comandante, não julga, mas apenas pune – utilizando-se de uma máquina que causa sofrimentos horríveis –, sempre pressupondo a culpa dos acusados:

– As coisas se passam da seguinte maneira. Fui nomeado juiz aqui na colônia penal. Apesar da minha juventude. Pois em todas as questões penais estive lado a lado com o comandante e sou também o que melhor conhece o aparelho. *O princípio segundo o qual tomo decisões é: a culpa é sempre indubitável.* Outros tribunais podem não seguir esse princípio, pois são compostos por muitas cabeças e além disso se subordinam a tribunais mais altos. Aqui não acontece isso, ou pelo menos não acontecia com o antigo comandante. O novo entretanto já mostrou vontade de se intrometer no meu tribunal, mas até agora consegui rechaçá-lo – e vou continuar conseguindo. (KAFKA, 1988, p. 41) [grifo nosso]

Em “A pane”, Alfredo Traps inicialmente reluta em aceitar sua culpa; como diz o promotor: “O réu [...] duvida de sua culpa. É humano. Quem de nós conhece a si mesmo? Quem de nós tem plena consciência de seus crimes e delitos secretos?” (DÜRRENMATT, 1986, p. 156). No entanto, passado algum tempo, o caixeiro passa a admirar a situação na qual está envolvido, e começa a aceitar a sua culpa: “Pressentiu a existência de coisas mais elevadas, de justiça, de culpa e punição, que o encheram de assombro. [...] Divertia-se. Tudo era tão humano. Sentiu-se curioso do que ainda iria acontecer.” (DÜRRENMATT, 1986, p. 164-165). Por fim, surge em Traps uma espécie de aceitação que nos lembra o caso de Georg Bendemann – condenado à morte pelo próprio pai –, do conto “O veredicto” (1912), também de Kafka; do mesmo modo, Traps aceita sua culpa e passa a desejar conscientemente a punição:

[Traps] declarou que, antes de ser dada a sentença, queria, mais uma vez, acentuar que concordava com a acusação do promotor – lágrimas lhe afloraram aos olhos naquele momento –, que fora um assassinato, assassinato consciente, estava agora convencido; [...] Pedia pois a sentença, mais ainda, a pena, não por servilismo, mas por entusiasmo, pois só nessa noite compreendera o que significava levar uma vida “de verdade” (aqui o bom, o bravo homem embarçou-se), para o que era preciso ter-se uma idéia de justiça, de culpa e punição [...], um conhecimento que, em todo caso, o fizera renascer [...] (DÜRRENMATT, 1986, p. 169)

Também se discute no conto a questão da *justiça*, muito importante para Dürrenmatt. Em alguns momentos, o réu se sente alienado de seu “julgamento”, por não entender o que está sendo discutido, devido à linguagem dos juristas (como quando se discute a *vontade* de se cometer o crime, em latim, o *dolus malus*); tal situação encontra correspondente na alienação por que também passa Joseph K., em *O processo* de Kafka. Por outro lado, assim como acontece no caso do comissário Bärlach, aqui também estamos diante de uma justiça *privada*; ao se ver ameaçado com a pena de morte, Traps questiona essa possibilidade e apela para seu advogado:

– Extraordinário! – admirou-se Traps. – Que atividade! Mas isso com a força não combina. Neste ponto está exagerando um pouco, caro senhor advogado; *aqui não existe mais a pena de morte.*

– Na justiça estadual – retificou o advogado –, *mas nós aqui estamos lidando com uma justiça privada e a introduzimos de novo*. Justamente a possibilidade de uma sentença de morte torna o nosso jogo tão singular e palpitante.

(DÜRRENMATT, 1986, p. 149) [grifos nossos]

Por outro lado, como afirma o próprio juiz, essa é uma forma de justiça *grotesca*, que se baseia apenas na confissão do réu, “mas como tal, justamente, ‘a’ justiça [...]; em cujo nome ele agora condenava à morte o seu bom, o seu caríssimo Alfredo [...]; embora, juridicamente, baseado apenas na declaração de culpa do réu. Isso era, afinal de contas, o mais importante.” (DÜRRENMATT, 1986, p. 171).

Além dessas questões, encontramos em “A pane” uma discussão cara ao autor suíço, que é a crítica ao enriquecimento a qualquer custo, uma alegoria da situação por que passava a Europa no período posterior à Segunda Guerra Mundial, como também ocorre na peça *A visita da velha senhora*. Traps dirigia um carro Citroën, mas desejava o Studebaker do seu chefe, um símbolo não só de ostentação, mas da presença norte-americana na reconstrução européia. Assim, ele confessa sua ambição, que surgiu quando foi promovido de caixeiro-viajante a representante-geral da firma em que trabalhava: “A vida no comércio é dura. Olho por olho, dente por dente. [...] De fato, minha atitude não foi muito elegante quando se tratou de pôr a faca no pescoço do velho Gygax e de lhe cortar a garganta. *Mas era preciso que eu vencesse*. Que querem? *Negócio é, afinal de contas, negócio*.” (DÜRRENMATT, 1986, p. 145) [grifos nossos]. Assim, a ambição de Traps corresponde à ambição de uma coletividade como um todo, e aqui fica ainda mais forte a semelhança daquele com os habitantes de Güllen, em *A visita da velha senhora*: “Mas, quem descansaria no galho, que finalmente conseguiu alcançar, quando acima dele, junto ao topo [...], há outros galhos com frutos ainda melhores? [...] *A prosperidade entrar no país; quem não gostaria de tomar parte nela?*” (DÜRRENMATT, 1986, p. 161) [grifos nossos].

Por fim, o desfecho ambíguo do conto permite a interpretação de que tudo não passou de uma brincadeira sinistra dos velhos, com esse adjetivo podendo corresponder à visão do caixeiro: “Alfredo, meu bom Alfredo! Mas, pelo amor de Deus, o que foi que pensaste? Acabas de mandar ao diabo a mais bela noitada que já tivemos!” (DÜRRENMATT, 1986, p. 173). Contudo, agindo de forma contundente, ainda que sem esse objetivo, os participantes do “julgamento” conseguiram fazer com que Traps examinasse sua culpa – e sua vida como um todo – de maneira a provocar a própria punição.

4.4 A INTERTEXTUALIDADE E A PARÓDIA

Antes de entrarmos no debate sobre a paródia e o seu papel na obra de Friedrich Dürrenmatt, faremos um breve comentário sobre a função da *intertextualidade* no âmbito do gênero policial como um todo, e nos romances do escritor suíço em particular. Ao falar de intertextualidade já estaremos introduzindo aspectos importantes da paródia, pois segundo nossa visão a paródia é um caso específico de intertextualidade, diferenciando-se por seus objetivos mais restritos (HUTCHEON, 1991c).

Contudo, primeiramente vamos procurar compreender a definição de *intertextualidade*. Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929 e 1973), o teórico russo Mikhail Bakhtin (1981, p. 2) elabora o conceito de *polifonia* para caracterizar os romances de Dostoiévski: estes são formados por uma “multiplicidade de consciências” de seus personagens, que representam visões de mundo contraditórias e que não coincidem com a visão do autor. Dessa forma, do conceito de polifonia extrai-se o de *dialogismo*; segundo Leonor Lopes Fávero (in BARROS; FIORIN, 1994, p. 50), “[o] romance polifônico é inteiramente dialógico e a palavra literária não pode ser tomada isoladamente, mas representa a ‘intersecção de superfícies textuais’, o diálogo de diversas escrituras, isto é, a do contexto atual e a de contextos anteriores.” Essa idéia de dialogismo – a “escrita em que se lê o outro, o discurso do outro” (FÁVERO in BARROS; FIORIN, 1994, p. 50) – foi entendida por Julia Kristeva (1974) como *intertextualidade*: assim como duas ou mais vozes coexistem dentro de um texto, os próprios textos se encontram em estado de atração e rejeição uns com os outros, ou seja, os textos funcionam como *reelaborações* de outros textos. Em suas palavras:

Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: *todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto*. [grifo nosso] Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p. 64)

Segundo Linda Hutcheon (1991c, p. 37), Michael Riffaterre e Roland Barthes definem intertextualidade como “um ato de decodificar textos à luz de outros textos”; para Barthes, o leitor dispõe de uma grande liberdade nessa atividade, mas Riffaterre diz que o texto exige uma leitura mais condicionada e limitada. Assim, esse último autor apresenta uma definição de intertextualidade distinta da de Kristeva; para ele, o intertexto é “the *corpus* of texts the reader may legitimately connect with the one before his eyes, that is, the texts brought to mind by what he is reading.” (apud HUTCHEON, 1991c, p. 87).

Como escreve Linda Hutcheon (1991b, p. 167), no romance *O nome da rosa* o teórico e também romancista italiano Umberto Eco elaborou uma obra intertextual por excelência, ao combinar *discurso histórico* (das crônicas medievais) com *discurso literário* (do romance policial moderno de Arthur Conan Doyle, presente na referência a uma história de Sherlock Holmes no nome do monge-detetive Guilherme de Baskerville, bem como nos métodos de investigação deste). Refletindo sobre a criação dessa obra, Eco (1985, p. 13) percebeu que “[a matéria do romance] traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida”, e chegou a uma definição de intertextualidade semelhante à última mostrada acima: a de um “diálogo entre livros”. Como escreve o teórico:

Uma máscara, era disso que eu precisava. Comecei a ler ou reler os cronistas medievais, para adquirir seu ritmo e sua candura. Eles falariam por mim e eu ficava livre de suspeitas. Livre de suspeitas, mas não dos ecos da intertextualidade. Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): *os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada*. (ECO, 1985, p. 20)²¹ [grifo nosso]

Conforme Sandra Lúcia Reimão (1983), a intertextualidade, considerada na prática como as referências que uma história faz a outra(s), é um aspecto que sempre esteve presente no gênero policial. Para a autora, esses “jogos intertextuais” possuem diversos objetivos, e são “aquelas passagens em que uma narrativa se refere, critica, recontextualiza ou elogia outra narrativa.” (REIMÃO, 1983, p. 28) Assim, desde as histórias de Edgar Allan Poe, vemos o detetive Dupin mencionando o seu colega anterior Vidocq; por outro lado, nas obras detetivescas de Poe também se encontram referências a outras histórias de Dupin. Para Sandra Reimão, tal recurso tem como objetivo estabelecer uma *personalidade* para essas narrativas, diferenciando-as das que vieram anteriormente; como ela escreve: “Acredito que a crítica a Vidocq visa distinguir e salientar, para o leitor, os métodos de Dupin, enquanto detetive. Ao passo que os jogos intertextuais entre os contos policiais de Poe recordam, para o leitor que conhece os outros contos, o brilhantismo das atuações de Dupin, e, para os que não os conhecem, indicam-nos como leitura a ser feita.” (REIMÃO, 1983, p. 29).

Na sequência do desenvolvimento do gênero policial, vemos já na primeira história do “detetive de consultas” Sherlock Holmes, *Um estudo em vermelho*, o seguinte diálogo entre ele e o Dr. Watson:

²¹ Essas definições são bastante produtivas para os fins que se propõem, mas, em nossa visão, se levadas ao extremo podem chegar à conclusão de que não existe *texto*, apenas *intertexto* (PAVLICIC, 1991), e assim eliminar a idéia de *originalidade* autoral. Essa discussão, no entanto, foge ao escopo do presente trabalho.

– É bastante simples, quando explicado – disse sorrindo. – Você me lembra o Dupin de Edgar Allan Poe. Não fazia idéia de que esses indivíduos existiam fora das histórias.

Sherlock Holmes levantou-se e acendeu o cachimbo. – Sem dúvida, você acha que está me fazendo um elogio ao me comparar com Dupin – observou. – *Mas, na minha opinião, Dupin era um sujeito muito inferior.* Aquele seu truque de interromper o pensamento dos amigos com um comentário pertinente depois de um quarto de hora de silêncio é realmente muito espalhafatoso e superficial. *Ele tinha um certo gênio analítico, sem dúvida. Mas não era de modo algum o fenômeno que Poe aparentemente imaginava.*

– Você leu a obra de Gaboriau? – perguntei. – Lecoq corresponde à sua idéia de um detetive?

Sherlock Holmes torceu o nariz sarcasticamente. – *Lecoq era um trapalhão miserável* – disse com voz zangada. – *Só tinha uma coisa a recomendá-lo, a sua energia. Esse livro positivamente me fez mal.* A questão era como identificar um prisioneiro desconhecido. Eu teria resolvido o problema em vinte e quatro horas. Lecoq levou uns seis meses. *O livro poderia ser um manual para detetives, com o objetivo de lhes ensinar o que não devem fazer.*

Eu me sentia um tanto indignado pelo fato de duas personagens que admirava serem tratadas com tanta arrogância. Fui até a janela, e fiquei olhando para a rua movimentada. – Este sujeito pode ser muito inteligente – disse para mim mesmo –, mas é certamente muito vaidoso.

(DOYLE, 2001, p. 32-33) [grifos nossos]

Aqui, vemos o detetive criticar não só um, mas dois de seus antecessores; podemos dizer que, com isso, o autor desejava introduzir seu personagem no panteão dos detetives, uma vez que suas qualidades o distinguiam de seus pares. Por outro lado, vemos também outra peculiaridade do gênero policial, a *mistura de ficção e realidade*: Watson fica indignado por Holmes criticar dois de seus personagens preferidos. Ou seja, o mundo de Watson e Holmes é ficcional, mas o autor os aproxima da “realidade” – e do leitor – no momento em que determina que Dupin e Lecoq também são ficcionais para os primeiros personagens. Esse recurso pode ter como objetivo tanto a homenagem como a crítica, como se verá a seguir.

Assim, Sandra Reimão (1983, p. 40-41) estabelece a intertextualidade como um aspecto inerente ao gênero policial, que existe desde o seu surgimento, e reitera sua função de conferir especificidade ao gênero:

Esse jogo intertextual com narrativas e policiais anteriores é uma *metalinguagem, uma auto-reflexão, do gênero nascida na própria história deste*, e que se manterá em grande quantidade em todo o desenvolver do romance de enigma, até nossos dias, e que pode, também, ser facilmente encontrada nas narrativas “Série Noire”. [...] do ponto de vista de um leitor assíduo do gênero, esses jogos intertextuais são fundamentais, pois são eles que darão a *especificidade* do texto que ele tem em mãos ante os demais textos do gênero. Temos, pois, nessa alta taxa de presença de jogos intertextuais no gênero policial, algo que vale a pena ser salientado: trata-se de uma característica do gênero que visa exatamente *perflar* cada texto ou grupo de textos em relação a outras narrativas do gênero, em relação ao policial enquanto tradição.

Como ficará claro quando tratarmos da *paródia*, Friedrich Dürrenmatt não está interessado em elogiar ou criticar uma obra ou um autor específico, mas a tradição do policial clássico como um todo. De qualquer forma, encontramos dois casos em que o autor suíço desenvolveu relações intertextuais em seus romances policiais: a) em *O juiz e seu carrasco* e em *A suspeita* – que é a continuação da primeira história – temos o mesmo protagonista, o

comissário Hans Bärlach; e b) em *A promessa* e em *Justiça* temos os mesmos interlocutores, o ex-comandante da polícia de Zurique, o Dr. H., e o escritor de romances policiais anônimo, que guarda certas semelhanças com Dürrenmatt, entre elas a idade e o discurso ao mesmo tempo cético e irônico. Esse segundo caso é mais complexo, e só se torna explícito no final do segundo romance, quando o escritor relembra o seu encontro com o Dr. H, episódio que faz parte de *A promessa*:

Retirei o manuscrito novamente do saco de plástico. Um tal de doutor H. o havia enviado de Zurique, mas eu nunca leio os manuscritos que me mandam. Literatura, a mim não interessa, é coisa que eu mesmo faço. Doutor H. Comecei a me lembrar. Chur. 1957. Depois de uma conferência. Num hotel. Fui até o bar para tomar mais um uísque. Além da garçonete, já de certa idade, ainda se encontrava ali um cavalheiro que se apresentou a mim, mal eu havia me sentado. Era o doutor H., o ex-comandante da polícia cantonal de Zurique [...] Sua voz era ruidosa, os gestos, vivazes, um homem sem frescuras que, tanto me atraía, como me intimidava. Na manhã seguinte, deu-me uma carona em seu carro até Zurique. Fiquei folheando o manuscrito. Era datilografado. Acima do título se lia, escrito à mão: “Faça com isto, o que quiser”. (DÜRRENMATT, 1987, p. 200-201)

Assim, vemos mais uma vez juntos: o Dr. H., que vivenciou as histórias dos dois romances – como superior do inspetor Matthäi e “parceiro” do advogado Spät – e criticou a mecânica previsível do romance policial tradicional; e o próprio escritor de policiais que, em *A promessa*, transcreve a história como lhe foi contada pelo primeiro, e em *Justiça*, dá a entender que publicará com seu nome a história escrita por Spät. É interessante apontar também que a frase do Dr. H., “faça como isso o que quiser”, presente na citação acima, de *Justiça*, é a mesma que encerra *A promessa*.²²

Por outro lado, as obras de Dürrenmatt também foram *objeto* desses jogos intertextuais, sendo referidas – e, na nossa visão, homenageadas – em romances de outros escritores, conforme os exemplos que passamos a mencionar.

Aqui no Brasil, temos o conto “Romance negro” (1992), do escritor mineiro Rubem Fonseca, uma história rica de significados. Nessa narrativa, além de haver a paródia de uma convenção de autores de romances policiais, na qual se discute a tipologia e a ideologia do gênero, há uma reflexão sobre o papel do *acaso*, que é a razão pela qual não existem crimes perfeitos. Além disso, em um diálogo do protagonista Peter Winner, vemos uma menção ao conto “A pane”: “Espero que não esteja propondo que façamos com você o jogo do *Die Panne* do Dürrenmatt, em que você seria Alfredo Traps e nós Zorn, Kummer, Pilet. Ou seja, teríamos que buscar e revelar sua culpa nos fundos de sua consciência. A assunção da culpa,

²² Além disso, no romance *Justiça* também há um jogo *intratextual*, quando o escritor, ao visitar a mansão dos Kohler, faz referência a descrições presentes na história narrada por Spät: “Foi como se eu estivesse entrando no manuscrito, como se este me comentasse à medida que eu ia avançando do portal de ferro batido em direção à mansão.” (DÜRRENMATT, 1987, p. 203).

afinal, o redimiria’, diz Billé.” (FONSECA, 1994, p. 704). Esse é um conto que se notabiliza não só pela utilização de recursos intertextuais e paródicos, mas também por causa do seu discurso que vai além das convenções do gênero policial – assim como as obras de Dürrenmatt –, e teve seu valor reconhecido pelo crítico José Paulo Paes (1999, p. 55):

Se bem “Romance negro” seja um conto policial que versa sobre um dos lugares-comuns do gênero – a tentativa do crime perfeito –, *ele lhe extrapola as limitações quando mais não fosse pelo seu registro irônico-paródico*, em que se trai a ótica do *outsider*, simpático sem dúvida, mas exterior a ele. E a, com perdão da má palavra, extraterritorialidade de visão se confirma na moral da fábula. *Enquanto a única moral da literatura de entretenimento é o entretenimento por si só, a do conto de Rubem Fonseca tem ambições mais altas*. Por via da complicada história de Peter Winner e de seu duplo, quer ela dar a entender, mais do que a verdade de “as palavras [serem] nossas inimigas”, *que a literatura, mesmo sendo sob certo ponto de vista o caminho da evasão, é também o caminho do equilíbrio e da sabedoria*, ainda que esta seja não “a do poeta nem a do filósofo, mas a do bobo da aldeia depois que viu a sereia”.

Na obra do romancista italiano Andrea Camilleri, encontramos referências ao romance *A promessa* de Dürrenmatt; isso não apenas em uma, mas em duas histórias protagonizados pelo inspetor Montalbano²³. Em *O cão de terracota* (1996), o inspetor, na ânsia de resolver um caso que havia dominado sua mente, demonstra sinais de obsessão semelhantes aos de Matthäi:

Montalbano foi até a varanda, sentou-se no banco, pôs o telefone ao lado e ficou olhando o mar. Não podia fazer mais nada. Nem ler, nem pensar, nem escrever, nada. Olhar o mar. Começava a perder-se, compreendia agora, no poço sem fundo de uma obsessão. *Lembrou-se de um filme a que havia assistido, adaptado talvez de um enredo de Dürrenmatt, no qual havia um comissário obstinado em esperar um assassino que devia passar por certo lugar montanhoso, só que não passaria nunca mais, mas o comissário não sabia disso, e esperava, esperava, e enquanto isso transcorriam dias, meses, anos...* (CAMILLERI, 2000a, p. 240) [grifo nosso]

Já em *Guinada na vida* (2003), o inspetor Montalbano assume uma promessa de encontrar o assassino de um garoto, o que o remete à promessa feita pelo inspetor Matthäi aos pais de Grítlí Moser:

Porque, embora não a tivesse feito com palavras ou com o pensamento, uma solene promessa ele seguramente havia formulado diante daquele par de olhinhos arregalados que o encaravam da gaveta do necrotério. *E se lembrou de um romance de Dürrenmatt no qual um comissário consome sua existência para cumprir uma promessa, feita aos pais de uma menina assassinada, de descobrir o criminoso... Um assassino que já morreu, mas o comissário não sabe. A caça a um fantasma*. Só que, no caso do garotinho extracomunitário, também a vítima era um fantasma, porque ele não lhe conhecia a origem, o nome, nada. (CAMILLERI, 2005, p. 92) [grifo nosso]

²³ Por outro lado, é interessante notar que o inspetor Montalbano em um determinado momento aparece lendo um romance policial do espanhol Manuel Vázquez Montalbán, e se admira pela semelhança de seus nomes (CAMILLERI, 2000a, p. 6). Além disso, também há uma referência ao personagem de Georges Simenon: “em matéria de gosto, ele [Montalbano] era mais parecido com Maigret do que com Pepe Carvalho, o protagonista dos romances de Montalbán, o qual se empanturrava de pratos que fariam explodir a barriga de um tubarão.” (CAMILLERI, 2000a, p. 36).

Por último, e como já introduzimos acima, falaremos agora sobre a *mistura de ficção e realidade* que normalmente ocorre no gênero policial, mesmo porque isso terá relevância para a análise da paródia que se verifica no romance *A promessa*, como veremos a seguir. Esse recurso é na maioria das vezes problematizador do gênero e conduz a uma auto-reflexão e a uma crítica interna, no seguinte sentido: quando ocorre essa “mistura”, os personagens do romance percebem sua realidade – ficcional, para nós – como mais complexa do que as fórmulas que eles lêem nos romances policiais. Na verdade, como na maioria das vezes o “realismo” de uma narrativa policial a traz para perto da nossa realidade, essa é a mesma crítica que um leitor médio de romances policiais poderia fazer – e que o Dr. H. efetivamente faz em *A promessa*. Essa é, em suma, a crítica de que “a realidade é diferente da ficção”.

Assim, Linda Hutcheon (1991a, p. 72) demonstra essa auto-consciência do gênero por meio de exemplos extraídos de romances de Agatha Christie e de Dorothy Sayers:

In this same novel [Agatha Christie's *And Then There Were None*] there is a good example of the other kind of self-consciousness that abounds in the genre – the character's belief that certain things occur in life (that is, that novel), other in fiction. Just before he dies, the first victim merrily refuses to leave the island: “Ought to ferret out the mystery before we go. Whole thing's like a detective story. Positively thrilling”. In *Have His Carcase*, Dorothy Sayers' detective-novelist heroine, Harriet Vane, agrees with the sleuth, Lord Peter Wimsey: “One wouldn't make an intending suicide take a return-ticket in a book, but real people are different.”

Encontramos também um exemplo dessa idéia em um romance de Georges Simenon; em *A velha senhora* (1950), um suspeito tem com o inspetor Maigret uma conversa cheia de ironia, com relação às diferenças entre a sua “realidade” e a “ficção” dos romances policiais:

– Não tem nada a agradecer. Eu é que lhe agradeço por ter vindo. Embora seja bastante ocupado, leio ocasionalmente, como todo mundo, os meus livros policiais. *Não cabe perguntar ao senhor se leva livros policiais a sério. Neles, todo mundo tem alguma coisa a esconder, todo mundo tem a consciência mais ou menos pesada, no final as personagens que eram aparentemente as mais normais levavam, na verdade, vidas duplas.* Agora que o senhor conheceu um pouco a família, eu gostaria de pensar que não imagina que qualquer um de nós teria tido motivos para fazer mal à minha madrastra, e muito menos para planejar o seu assassinato a sangue-frio. (SIMENON, 2005, p. 107) [grifo nosso]

Dito isso, podemos entrar no estudo da *paródia*. Essa técnica, ainda que não seja recente, é um dos principais aspectos presentes na produção literária moderna (SANT'ANNA, 1988), e pós-moderna (HUTCHEON, 1991c). Aqui, não temos interesse em inserir a obra de Dürrenmatt em nenhum desses dois períodos; por isso, nossa análise levará em conta o que se aplica ao nosso objeto, sem se atentar para essa classificação.

Na obra do autor suíço, a paródia tem um papel fundamental no romance *A promessa*, que funciona como uma crítica direta às fórmulas e à ideologia do policial clássico. Assim, a própria forma do romance nos permite inferir essa crítica: a história do romance é narrada pelo Dr. H. a um escritor de romances policiais. O Dr. H., ex-chefe de polícia que acompanhou a derrocada moral de seu inspetor Matthäi, é um homem desiludido e cético, o que fica marcado pela função desempenhada pelo *acaso* na história que ele conta. Como dissemos anteriormente, o acaso não tem lugar nos romances policiais convencionais, e é nesse sentido a reclamação do Dr. H. para com seu interlocutor. Complementamos aqui uma citação que foi utilizada na seção em que se falou sobre o acaso, e que será importante para a nossa análise:

Para falar a verdade, começou o Dr. H., mais tarde [...] para falar a verdade, nunca fiz um juízo muito favorável dos romances policiais e lastimo que o senhor também se ocupe com eles. Perda de tempo. [...] Mas, infelizmente, em todas essas histórias policiais, pratica-se, também, outra intrujice, inteiramente diferente. Não quero nem sequer referir-me à circunstância de que os criminosos, nos vossos romances, acabam sempre encontrando seu castigo. Pois essa bonita lenda é, sem dúvida, moralmente necessária. [...] Não, o que me irrita é mais o enredo dos vossos romances. É aí que a intrujice se torna por demais incrível e descarada. [...] Um acontecimento não pode resolver-se como um cálculo, já por isso que não conhecemos todos os elementos necessários, mas apenas uns poucos, e muito secundários, na maioria dos casos. *Além disso, o casual, o incalculável, o incomensurável, desempenha um papel por demais importante na realidade. Nossas leis baseiam-se apenas nas probabilidades, nas estatísticas, e não na causalidade; estão certas no geral, não no particular. O caso individual está fora da alçada das cálculos.* Os meios de que nós, criminalistas, dispomos, são insuficientes e, quanto mais os ampliamos, tanto mais, no final das contas, se tornam insuficientes. Os senhores literatos, porém, não se preocupam com isso. Não procuram bater-se com uma realidade que nos foge incessantemente, preferem construir um mundo capaz de ser dominado. Esse mundo talvez seja perfeito, pode ser, mas é uma mentira. (DÜRRENMATT, 1961, p. 7-8) [grifo nosso]

Por outro lado, é interessante pensarmos na figura do interlocutor do Dr. H., esse escritor de romances policiais que não tem nome e pouco intervém na narrativa (em *Justiça*, no entanto, seu papel é mais importante, uma vez que é ele quem procura descobrir a verdade por trás da história de Spät). Aqui, pelo fato de não ter nome, pode-se querer dizer que ele representa todos os escritores de romances policiais convencionais, ou seja, a própria *tradição* do policial clássico; some-se a isso o fato de ele não apresentar argumentos contrários aos do Dr. H. Quanto ao seu papel, em um breve, mas interessante trecho em que ele adquire voz ativa na narração, vemos uma crítica ao modo de conceber e elaborar as histórias policiais, processos que também sofrem a influência de variáveis externas, como as políticas editoriais. Esse aparte, escrito entre parênteses, é um exercício de *metalinguagem*, em que o escritor descreve o seu trabalho com a narrativa, assim como comenta – ironicamente – as mudanças que fez no relato do Dr. H.:

[...] àquelas partes da sua história que ele me relatou sem ser do seu ângulo visual, sem que houvesse uma sua participação nos fatos, e, por assim dizer, de modo objetivo, como ocorrências em si – a cena, por exemplo, em que Matthäi profere as palavras da sua promessa. Nesses pontos fazia-se mister intervir, para dar-lhes uma forma ou modificar a que tinham, *ainda que eu haja feito o possível para não alterar os fatos e limitar-me a elaborar e tornar apropriado para a publicação, de acordo com determinadas leis da arte de escrever*, o material que o velhote me forneceu. (DÜRRENMATT, 1961, p. 125) [grifo nosso]

Perto do final da história – que o Dr. H. considera “banal” e “ridículo” –, são retomadas as críticas ao romance policial; o Dr. H. “pensa” como o escritor, interpretando a sua própria história e dizendo como deixá-la mais “aceitável” para o gosto do público, ou seja, com a vitória da razão do detetive, um *happy end*, enfim:

Eu posso perfeitamente imaginar, até, o que o senhor andarà pensando, agora, no seu cérebro de escritor. É necessário apenas, dirá astuciosamente de si para si, fazer com que Matthäi passe a ter razão e o assassino seja preso, e já teremos o mais lindo romance ou argumento para fita de cinema, a tarefa do escritor consistindo, afinal, em tornar as coisas, mediante um certo modo de apresentá-las, transparentes, para que se torne perceptível o pensamento profundo que se vislumbra atrás delas; sim, graças a esse modo de apresentar as coisas, graças, justamente, ao triunfo de Matthäi, o meu detetive não só se tornará interessante, senão, também, que se transformará até numa figura bíblica, uma espécie de moderno Abraão da fé e da esperança, e a história absurda pela qual um indivíduo, só porque acredita na inocência de um culpado, insiste em procurar um assassino que não existe, adquirirá um caráter altamente significativo; o vendedor ambulante culpado passará, no reino da alta poesia, a inocente, o inexistente assassino, a existente, e de um acontecimento que tende a escarnecer a força da fé e a razão humanas se terá feito outro, que, ao contrário, glorifica essas forças; que os fatos se desenrolassem assim ou não, é indiferente, importante sendo apenas, afinal, que essa versão do que ocorreu pareça igualmente possível. É mais ou menos assim que eu imagino seu raciocínio e posso mesmo predizer que essa variante da minha história é tão edificante e rica de aspectos positivos, que, breve, há de vir tranquilamente a lume, em forma de romance ou de filme. De um modo geral, o senhor contará tudo tal como eu procurei fazê-lo, só que melhor, naturalmente, pois, afinal, é homem do ofício; e, assim, será só no fim que o assassino realmente aparece, a esperança se cumpre, a fé triunfa, com o que a narrativa ainda será perfeitamente aceitável para o mundo cristão. (DÜRRENMATT, 1961, p. 126-127) [grifos nossos]

Assim, esse romance se constrói a partir dessa premissa: é um romance policial, mas, em oposição aos romances de enigma, o criminoso não é encontrado nem punido, o que provoca a obsessão e a alienação do detetive; tudo isso em função de um elemento da vida real que não é normalmente considerado nesse tipo de narrativa, o acaso. Em nossa visão, é nesse sentido que deve ser encarado o *réquiem* do subtítulo do romance: para Dürrenmatt, devido a esses problemas internos, o gênero está morto. Contudo, pensamos que a narrativa de *A promessa* constitui um “renascimento” do gênero, o que, em conjunto com as obras de outros autores da escola crítica social, compõe um novo modelo para o romance policial, que é utilizado até os dias de hoje: são romances que não mais se prendem às regras rígidas da estrutura e da ideologia dos policiais clássicos, e introduzem novos elementos no gênero, como a paródia e a ironia.

Para aprofundarmos e compreendermos melhor o assunto, é necessário fazer uma resenha do conceito de *paródia* que é utilizado pela teoria literária. Antes disso, mencionamos

a visão que o próprio Dürrenmatt expressa com relação a esse recurso, em seu ensaio “Problemas do teatro” (1955); para o autor, a paródia é importante na medida em que vincula a sua estética – a busca por novas formas de representação, pois a paródia pressupõe *invenção* – e a sua visão de mundo – a necessidade de resistência, de *liberdade*:

Por esse motivo, o artista precisa restringir as configurações (*Gestalten*) por ele encontradas e com as quais se depara a todo instante, se quiser transformá-las novamente em temas, na esperança de ser bem-sucedido. *Ele deve parodiá-las, ou seja, representá-las em consciente contraposição àquilo que se tornaram. Mas com isso, por este ato de paródia, o artista ganha novamente a sua liberdade e, assim, o tema, que não mais deve ser encontrado, mas somente inventado, já que toda a paródia pressupõe uma invenção.* [...] A liberdade do homem manifesta-se no riso, enquanto no choro se manifesta a sua necessidade. Hoje é necessário demonstrar a liberdade. [...] Por isso a paródia se imiscuiu em todos os gêneros literários, no romance, no drama, na lírica. [...] e pela paródia também o grotesco se impôs, embora muitas vezes camuflado [...] (DÜRRENMATT, 2007, p. 94) [grifo nosso]

Em seu texto “A tipologia do discurso na prosa”, Mikhail Bakhtin (*in* LIMA, 2002, p. 489) analisa o que ele chama de *discurso duplamente orientado*; nesse caso, em oposição ao discurso direto e ao discurso objetificado, “o discurso mantém uma dupla orientação, dirige-se ao objeto referencial da fala [...] e, simultaneamente, remete a um segundo contexto, ao ato da fala de um outro emissor.” Nessa espécie – que engloba a estilização, o *skaz*, a “narrativa do eu” (*Ich-Erzählung*) e a paródia –, dentro de um único enunciado há dois discursos em diálogo, “duas orientações de significação, duas vozes” (BAKHTIN *in* LIMA, 2002, p. 494), ou seja, a voz do autor e a voz de um *outro*. Contudo, enquanto nas outras formas essas vozes possuem o mesmo sentido, na paródia a fala do outro é utilizada com objetivos *opostos* aos originais:

Com a paródia é diferente. Aqui, também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro, mas, em oposição à estilização, introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para intenções contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador [...] não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, igualmente, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. (BAKHTIN *in* LIMA, 2002, p. 498-499)

Dessa forma, e por outra abordagem, a paródia representa um alto grau de “desvio” em relação ao texto original. Para Affonso Romano de Sant’Anna (1988, p. 38), que analisa juntamente com a *paráfrase* e a *estilização*, a primeira seria um “desvio mínimo”, a segunda um “desvio tolerável”, enquanto que a paródia seria um “desvio total” da intenção do texto original. Já Clemens Franken Kurzen (2003, p. 13-14) descreve da seguinte forma a noção de *desvio* representado pela paródia, tomando como base as categorias de Bakhtin:

Una mayor independencia, divergencia y un grado más alto de desacuerdo con la palabra ajena se puede percibir en la *parodia*, donde se puede constatar ‘claramente la tensión de las dos voces, su enfrentamiento por cierto feroz y en primera y última instancia *ideológica*’ (Drucaroff 122), es decir, una lucha de visiones del mundo a veces diametralmente opuestas. [...] Este es un género en búsqueda permanente, un género que se auto investiga de forma constante y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas. Para Bajtin, la asimilación paródica es la forma de recepción más creativa, ya que ‘carnavaliza’ el modelo oficial del mundo, [y] tiene la tarea de la destrucción de los estilos y de las visiones del mundo oficiales y tradicionales (Zavala 1991:118). Como ejemplo latinoamericano clásico puede considerarse la inversión paródica de los cuentos policiales de E. A. Poe que J. L. Borges realiza en *La muerte y la brújula*.

No romance *A promessa*, encontramos essas duas vozes contraditórias: a “voz” do Dr. H. – e por aproximação, do autor –, e a voz do seu interlocutor, o romancista, que representa a tradição policial, a forma da qual a narrativa se apropria. Assim, a crítica (ou a “diferença”, como veremos adiante) se encontra *dentro* do discurso preexistente (a “semelhança”).

Ao analisar a “pré-história” do romance, Bakhtin (1981a) encontra os seus antecedentes nos gêneros folclóricos da Antiguidade, os quais permaneceram até a Idade Média e o Renascimento. Nesse contexto, a paródia possuía um papel fundamental: como uma das mais antigas formas de representar a palavra direta do outro, o propósito inicial da paródia era a *ridicularização* de gêneros sérios, como os poemas épicos e os textos religiosos. Tal processo se dava com a retirada do discurso do seu contexto habitual, o que oferecia novas visões sobre ele por meio do “riso corretivo” (BAKHTIN, 1981a, p. 55). Assim, para o teórico russo, a função da paródia seria colocar o discurso *entre aspas*:

The genre itself, the style, the language are all put in cheerfully irreverent quotation marks, and they are perceived against a backdrop of a contradictory reality that cannot be confined within their narrow frames. The direct and serious word was revealed, in all its limitations and insufficiency, only after it had become the laughing image of that word – but it was by no means discredited in the process. (BAKHTIN, 1981a, p. 56)

Como veremos a seguir, tal idéia permanece na teoria contemporânea da paródia; ou seja, esta visa não somente à ridicularização de um texto ou de um gênero, mas também à sua *recontextualização*, à *ressignificação* do passado (HUTCHEON, 1991b). Para fins de comparação, tomemos a seguinte definição “clássica” de paródia, dada por Massaud Moisés (1978, p. 388): “Designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema e/ou a forma de uma obra séria. O intuito da paródia consiste em ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, se torna conhecido e dominante.” Para Vladímir Propp (1992), também vale a concepção antiga de paródia, ou seja, a imitação visando à ridicularização das coisas e dos comportamentos humanos, com conseqüente desvendamento

do seu vazio interior. Em suas palavras: “A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. [...] Desse modo, a paródia representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado.” (PROPP, 1992, p. 85).

Para o mesmo autor, a paródia literária possui como objetivo a *superação* de um modelo anterior, no que também difere da concepção contemporânea de paródia: “O aparecimento de uma paródia em literatura demonstra que a corrente literária parodiada começa a ser superada. Mas a paródia literária é apenas um caso particular de paródia.” (PROPP, 1992, p. 86). Assim, a ridicularização do estilo de um autor específico corresponderia à ridicularização da corrente literária a que ele pertence. Matthew Hodgart (1969, p. 122) também se utiliza da concepção de que a paródia constitui uma *imitação*, e conseqüente ridicularização de uma forma “séria”: “Otra forma de imitación es la *parodia*, que es la base de toda la sátira literaria que tiene como tema la literatura en sí misma. Supone aquélla la adopción y el dominio del estilo de otro escritor y su reproducción con distorsiones ridículas”; dessa forma, para esse crítico, a paródia seria uma *redução* do estilo de outro escritor

Para Bakhtin (1981a, p. 75), a paródia é um diálogo entre duas línguas – ou dois estilos –, a que é parodiada e a que parodia. Nesse diálogo promovido pelos gêneros paródicos, as línguas e os estilos se iluminam mutuamente: “Thus it is that *in parody two languages are crossed with each other, as well as two styles*, two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects. Thus every parody is an intentional dialogized hybrid. *Within it, languages and styles actively and mutually illuminate one another*. (BAKHTIN, 1981a, p. 76) [grifos nossos].

Na teoria de Bakhtin, também são importantes os conceitos de *carnaval* e de *carnavalização* da literatura. O carnaval provém das festas populares da Antiguidade (como as saturnálias em Roma) e da Idade Média (como as celebrações do Rei Momo), durante os dias em que a cultura oficial era suspensa e o povo vivia uma vida sem hierarquias e sem restrições. No mundo do carnaval as pessoas não representam, mas vivem dessa forma livre e conforme suas leis próprias, que produzem uma “vida às avessas” ou um “mundo invertido” (BAKHTIN, 1981b, p. 105). A transposição dessa atitude para a literatura é o que o estudioso russo chamou de *carnavalização*; nesse processo, a paródia desempenhava uma função essencial, pois estava ligada intrinsecamente ao carnaval:

Como tivemos oportunidade de observar, a paródia é um elemento inseparável da “sátira menipéia” e de todos os gêneros carnavaalizados. A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopéia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavaalizados. Na Antiguidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do duplo destronante, o mesmo “mundo às avessas”. Por isto a paródia é ambivalente. (BAKHTIN, 1981b, p. 109)

Edward Lopes (*in* BARROS; FIORIN, 1989, p. 77), tomando como base a teoria bakhtiniana, escreve que a carnavalização torna a literatura paródica, e, por isso, ambígua. Essa ambigüidade se revela no diálogo que existe internamente à paródia: de um lado o texto parodiado (sério) e do outro, o texto parodiante (cômico). Esse processo dialógico, por meio do qual o texto “se volta sobre si mesmo”, também confere à parodia a propriedade da *auto-reflexividade*: “Paródico por natureza, o discurso dialógico é auto-reflexivo.” (LOPES *in* BARROS; FIORIN, 1989, p. 78). Dessa forma, o discurso paródico pode analisar e questionar a sua própria constituição, como ocorre no romance de Dürrenmatt.

Para Bakhtin, a paródia antiga, enquanto gênero polifônico e dialógico – ou seja, de vozes em diálogo –, e também carnavaalizado, contribuiu para a formação do gênero romanescos – também polifônico –, que surgiu com força no século XVI, com as narrativas do francês François Rabelais (c. 1494-1553), como *Gargântua e Pantagruel* (1532-1552), e atingiu seu ápice no século XIX com as obras de Fiódor Dostoiévski. Contudo, a partir do século XVII ocorreu um declínio da vida carnavalesca, com o racionalismo iluminista provocando a redução de sua importância na vida das pessoas. Dessa forma, para Bakhtin, a paródia moderna perdeu sua natureza carnavalesca, e talvez por isso ele não veja essa nova forma de paródia com os mesmos olhos; para ele, “In modern times the functions of parody are narrow and unproductive. Parody has grown sickly, its place in modern literature is insignificant.” (BAKHTIN, 1981a, 71). Para nós, tal posição é no mínimo discutível, principalmente quando se percebe a quantidade e a riqueza das paródias modernas – como é o caso do *Ulisses*, de James Joyce, e do poema *A terra devastada* (1922), do norte-americano naturalizado inglês T. S. Eliot (1888-1965), considerado como uma paródia da *Divina comédia* (1308-1321), de Dante Alighieri (1265-1321) – e contemporâneas – como, por exemplo, o já mencionado *O nome da rosa*, de Umberto Eco, e *A mulher do tenente francês* (1969), do inglês John Fowles (1926-2005), que parodia os romances vitorianos.

Assim, reafirmamos que no romance *A promessa* de Dürrenmatt encontra-se um diálogo produtivo entre duas vozes. A voz autoral entra em contato com a voz da tradição policial, não para subjugar-la ou renegá-la, mas para *relativizá-la* e dessa forma adquirir novos significados, o que é a idéia original da paródia (como se vê no caso da *parodia sacra*). Nossa

posição é a de que o valor do romance do autor suíço se encontra justamente nesse embate de vozes e representações.

A importância da paródia no século XX foi destacada nas obras da teórica canadense Linda Hutcheon, que dedicou um livro exclusivamente à elaboração de uma teoria sobre o assunto, *A theory of parody* (1985). Para ela, a paródia contemporânea surge da percepção das inadequações de uma determinada convenção literária, mas também é

Not merely an unmasking of a non-functioning system, it is also a necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities to the artist. *Parodic art both is a deviation from the norm and includes that norm within itself as backgrounded material*. Forms and conventions become energizing and freedom-inducing in the light of parody. (HUTCHEON, 1991a, p. 50) [grifo nosso]

Destacamos o trecho acima para salientar uma idéia cara a Hutcheon (1991b, p. 28), a do *paradoxo* da paródia, na medida em que ela “incorpora e desafia aquilo a que parodia”. Por outro lado, e retomando os conceitos de *semelhança* e *diferença* mencionados acima, a teórica diz que “Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity.” (HUTCHEON, 1991c, p. 6). Em outro momento, a autora reitera o seu conceito de paródia como “repetition, but repetition that includes difference [...] it is imitation with critical ironic distance [...]” (HUTCHEON, 1991c, p. 37).²⁴ Da mesma forma, a natureza contraditória da paródia contemporânea pode ser entendida como “continuidade e mudança [...] autoridade e transgressão” (HUTCHEON, 1991b, p. 58).²⁵ Essa discussão entra no âmago mesmo da *etimologia* da palavra paródia: em grego, *para* + *ode*, ou seja, “canto paralelo” (FÁVERO *in* BARROS; FIORIN, 1989, p. 49); no entanto, o prefixo *para*, usado na concepção antiga para significar *contra*, na contemporaneidade adquire o significado de *perto* ou *ao lado* (HUTCHEON, 1991b, p. 47; 1991c, p. 32).

Em *A promessa*, percebemos tal aspecto ao considerar que a história, por mais que se desvie dos padrões dos romances policiais convencionais (pois não possuir um desfecho “satisfatório”), foi pensada e escrita dentro desses padrões, ou seja, utilizando a sua estrutura, com um crime, um detetive e uma investigação. A paródia é assim um *diálogo* entre passado e

²⁴ Em seus estudos, Hutcheon sempre associa a paródia à *ironia*. No entanto, preferimos, por razões de ordem prática, deixar de fora de nossa análise das obras de Friedrich Dürrenmatt a questão da ironia. Sem dúvida ela existe em sua dicção literária, mas, a nosso ver, não de maneira interligada à paródia, como esta ocorre no romance *A promessa*.

²⁵ Aqui vemos uma aproximação da teoria de Linda Hutcheon em relação à teoria do *carnaval* de Mikhail Bakhtin: assim como o carnaval, a paródia é entendida como uma “transgressão autorizada das normas”. Como escreve a teórica canadense: “The parodic text is granted a special license to transgress the limits of convention, but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied – that is, quite simply, within the confines dictated by ‘recognizability’.” (HUTCHEON, 1991c, p. 75).

presente, entre uma tradição e a sua superação (HUTCHEON, 1991b, p. 46). Dessa forma, por promover a incorporação do “velho” no “novo”, a paródia é entendida por Linda Hutcheon (1991c, p. 33) como uma *síntese bitextual*.

Essa é uma das diferenças entre a poética moderna e a poética pós-moderna: enquanto o modernismo tinha como meta destruir o passado, o pós-modernismo possui a consciência de que no desenvolvimento da literatura deve-se estabelecer algum tipo de relação com esse passado. Umberto Eco (1985, p. 57), ao dizer que as diferentes tendências artísticas não podem renegar o seu passado, tornando-se assim niilistas, aponta que “[a] resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído, porque sua destruição leva ao silêncio, *deve ser revisitado*: com ironia, de maneira não inocente.” [grifo nosso]. Tal idéia é compartilhada pelo teórico croata Pavao Pavlicic (1991, p. 66-67), que escreve:

Porque la conciencia dominante del Postmoderno [...] es la conciencia de la presencia del pasado en el presente – y especialmente en el artístico. Para que el nuevo texto se entienda, debe tener dentro de sí algo viejo y el lector debe estar entrenado en los viejos textos. [...] El Postmoderno es consciente de que con el pasado siempre se debe establecer alguna relación; esta relación se establece aun cuando no seamos conscientes de ello, y por eso el arte contemporáneo aspira a establecer esa relación de manera consciente e creadora. [...] Y, aspirando a incluir dentro de sí todo pasado, a establecer alguna relación con la tradición entera, el arte postmoderno reaviva ese pasado, lo revaloriza, lo comenta y entra en un diálogo con él.

O mesmo crítico estabelece que em termos de *objeto*, no modernismo busca-se uma relação com uma determinada obra do passado (como no caso do *Ulisses* de James Joyce, que se baseia na *Odisséia* de Homero); por outro lado, o pós-modernismo procura se relacionar com uma *tradição literária* como um todo (esse é o caso dos romances pós-modernos mencionados anteriormente, de Borges, Robbe-Grillet e Nabokov).²⁶ Em suas palavras, “la obra postmoderna se remite así a todo un género o a toda una época, o a toda una convención literaria. Cuando se trata de un género, entonces esa obra establece una relación con lo que es la regla del género [...]” (PAVLICIC, 1991, p. 68). Assim, essa parece ser a idéia que permeia o romance de Dürrenmatt, uma vez que ele não dialoga com – ou se opõe a – uma obra em particular, mas ao gênero policial como um todo, bem como a suas convenções.

Aqui encontramos o que delimita a paródia dentro do campo da intertextualidade: enquanto as intenções desta são mais amplas (fazer uma referência ou uma homenagem, por exemplo), a paródia caracteriza-se por fatores e objetivos específicos, como a *auto-reflexão* e

²⁶ Linda Hutcheon, em sua obra *A theory of parody* (1991c), não chega a fazer essa distinção; para ela, os objetos da paródia pós-moderna podem ser tanto obras individuais quanto as convenções de um gênero.

a *recontextualização* de modelos anteriores: “A paródia é a forma irônica de intertextualidade que permite tais reavaliações do passado. [...] Toda a noção da referência foi problematizada pela mistura pós-moderna entre o histórico e o auto-reflexivo.” (HUTCHEON, 1991b, p. 283). Além disso, outro aspecto restritivo da paródia é que esta exige uma relação especial não só entre os textos, mas entre o autor, o leitor e o texto paródico: ao mesmo tempo em que se exigem determinadas *competências* do leitor, para que ele identifique o texto *como* uma paródia, é preciso que haja uma *intencionalidade* por parte do autor, para construir o texto também *como* paródia (HUTCHEON, 1991c, p. 37). Essa intenção sem dúvida existe no romance de Dürrenmatt, como deixam claro os monólogos acusativos do Dr. H. em relação ao seu interlocutor, o escritor de policiais.

Por fim, parece-nos importante falar algumas palavras sobre o papel da *ideologia* na paródia. Affonso Romano de Sant’Anna (1988, p. 29) pensa da seguinte forma sobre a função ideológica da paródia:

[...] quando digo *outro*, uso a acepção moderna: aquela voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade. Ora, a ideologia tende a falar sempre do *mesmo* e do *idêntico*, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isto é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar “certo”. [...] a máscara denuncia a duplicidade, a ambigüidade e a contradição.

Vemos que esse autor entende ser a função ideológica da paródia denunciar o “jogo” literário – ou a *literariedade*, se preferirmos, visto que a paródia é uma forma de auto-reflexão que os textos possuem –, dando voz ao *outro*, no caso, aqueles autores cuja visão de mundo permanece reprimida. A voz do *idêntico*, no nosso caso, poder ser entendida com a ideologia do romance policial clássico.

Por outro lado, Edward Lopes (1994), retomando o conceito de carnavalização de Bakhtin, diz que a literatura paródica acaba tendo entre seus objetivos o de denunciar a própria idéia de *representação*; para ele,

[A literatura] pode, então [...] construir-se feito *um diálogo entre os dois textos do mesmo discurso que, por causa disso, deixa de servir inocentemente para expressar a ideologia manipulatória, da representação do lado (pretensamente) sério da vida*; ao contrário [...] semelhante discurso, dialógico e, portanto, dialético, como é, *vem expressamente para denunciar a manipulação embutida em qualquer ideologia de representação* [...] (LOPES in BARROS; FIORIN, 1994, p. 77)

Dando continuidade a esse pensamento, devemos notar a relação que a paródia – em específico o romance *A promessa* – possui com a realidade extraliterária, ou seja, com o “mundo”, como entendido por Edward Said (*apud* HUTCHEON, 1991c, p. 100). Aqui,

percebe-se que a paródia possui objetivos que extrapolam a realidade literária, levantando questões nos campos ideológico, social, político e histórico. Como diz Linda Hutcheon (1991b, p. 42), “é exatamente a paródia [...] que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico.” Em outro momento, a autora diz que a paródia, essa forma autoconsciente de ficção, possui “the potential to be an ‘auto-critique’ of discourse in its relation to reality.” (HUTCHEON, 1991c, p. 82).

Nossa posição é no sentido de que aqui entra uma das funções do elemento *acaso* na obra de Friedrich Dürrenmatt, agora indo além da ótica de não ser ele admitido nos romances policiais clássicos. O acaso teve uma importância crucial na história do inspetor Matthäi; contudo, o Dr. H. diz ao escritor de policiais que nos romances em geral as coisas acontecem “como em um jogo de xadrez”, ou seja, todos os fatores são previstos, assim como a resolução final da história. No entanto, essa crítica vai além da estrutura do romance de enigma e atinge a sua própria ideologia, como a estudamos em tópico anterior. Assim, parece-nos que a não-aceitação do acaso – entre outros elementos “destoantes”, como o amor – nas narrativas policiais clássicas tem como objetivo aquele sentimento de conforto que as histórias da literatura de massa comumente fornecem. Ao oferecer ao leitor mais do mesmo, essas narrativas garantem a sua tranquilidade e segurança em relação às condições “imprevistas” e “ameaçadoras” do mundo real. Se o romance policial clássico é uma máquina bem azeitada, o acaso é um grão de areia que, quando cai naquele mecanismo, desmonta-o por completo.²⁷ No caso de *A promessa*, esse efeito crítico é intensificado, pois à utilização do acaso em seu conteúdo, soma-se a da paródia em sua forma.

²⁷ Outro exemplo concreto do embate entre realidade e ficção realizado por uma obra paródica é o conto “A morte e a bússola”, de Jorge Luis Borges. Como escreve Clemens Franken Kurzen (2003), essa paródia tem como finalidade não só demonstrar a impossibilidade de se encontrar a verdade – diferentemente do que ocorre nos romances policiais convencionais –, mas também questionar a pretensa capacidade que a linguagem tem de representar a realidade. Em suas palavras: “Para el concepto borgiano de la realidad y de la literatura es ahora decisivo su convencimiento de que el idioma no es apto para captar la realidad, puesto que representa un mundo ficticio *sui generis* que muestra solamente una imagen incompleta del mundo exterior [...] Por la falta de simultaneidad, el lenguaje coloca signos arbitrarios para designar las cosas y falsifica, de esta forma, la realidad, construyendo una nueva realidad.” (KURZEN, 2003, p. 32-33).

4.5 A SÁTIRA E O GROTESCO

A *sátira* é uma forma que existe no Ocidente desde a Antiguidade greco-romana, período em que se destacam as obras de Horácio (65 a.C.-8 a.C.) e de Juvenal (c. 60-c. 140). Sua fase áurea ocorreu no século XVIII de nossa era, principalmente com escritores de língua inglesa, como Alexander Pope (1688-1744) e Jonathan Swift (1667-1745) – cujo romance *Viagens de Gulliver* (1726) possui ecos na obra de Dürrenmatt, que criou um “gigante” com o mesmo nome do protagonista daquela sátira – e francesa, como Voltaire e o seu *Cândido ou o otimismo* (1759). O século XX presenciou um “ressurgimento” da sátira, agora com um tom mais sombrio e pessimista, como é o caso dos romances *1984* (1949), de George Orwell (1903-1950), e *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley.

Friedrich Dürrenmatt é um continuador dessa tradição; peças como *A visita da velha senhora* e *Os físicos*, e romances como *Grego procura grega* (*Grieche sucht Griechin*, de 1955) e *Vale do caos* – que também podem ser classificados como *fantásticos* –, possuem elementos satíricos. A isso se acrescenta uma nota biográfica: o autor suíço sofreu grande influência intelectual do avô, “poeta satírico e militante político de idéias excêntricas.” (in DÜRRENMATT, s.d., p. 155). Assim sendo, nesta seção examinaremos como ocorre a sátira nas histórias policiais de Dürrenmatt, especialmente no romance *Justiça* e no conto “A pane”.

Também veremos a utilização que o autor faz do *grotesco*; esse elemento é importante para a sua visão de mundo, uma vez que, em termos de dramaturgia, possui uma relação íntima com a *tragicomédia*, forma preferida por Dürrenmatt. Por outro lado, na prosa o grotesco é um recurso autônomo, usado em episódios ou personagens específicos – como acontece nos romances *A suspeita* e *Justiça* –, mas que geralmente se encontra associado à sátira.

Como vimos acima, o romance *Justiça* foi chamado, por Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio (2005), de *falso policial*, considerando o seu grande desvio em relação às regras do policial clássico; em nosso modo de ver, essa estrutura inovadora está ligada intrinsecamente à sátira a que o romance se pretende. Vejamos a opinião da professora Maria de Lurdes Sampaio (2005) sobre esse romance:

Já o romance *Justiça* (1985), onde os temas do duplo e da identidade são fundamentais, coloca textualmente questões ontológicas que põem em causa o mundo representado [...] *Deste universo de irracionalidade e de degradação (e de novo O Processo de Kafka nos ocorre) dá conta a insólita investigação que aí tem lugar: o que ela procura (e vai encontrar) não é o verdadeiro assassino (que confessara o crime e que se encontra na prisão), mas o criminoso possível, verossímil.* Contra todas as convenções do gênero, é o próprio assassino, o importante doutor h. c. Isaak Kohler, que vai accionar uma

investigação privada do seu crime, uma farsa e uma obra-prima de manipulação de tudo e de todos que o conduzirá à liberdade e à liquidação insuspeita dos violadores da filha. *A caricatura do aparelho de justiça, da autoridade e das instituições, em geral, atinge aqui o seu ponto mais alto.* [grifos nossos]

Já introduzimos essa narrativa no início do nosso estudo, mas a retomamos agora por questões de análise. Felix Spät é um advogado que vive constantemente embriagado, e cuja clientela é formada por escroques, cafetões e prostitutas do submundo da cidade de Zurique. O doutor *honoris causa* Isaak Kohler, ex-conselheiro cantonal e diretor da Trög – Indústria Assistencial, assassina a tiros o professor universitário Adolf Winter dentro do restaurante “Du Théâtre”, na presença de várias pessoas. Após sua prisão, o doutor Isaak contrata Spät para investigar o crime como se ele *não* o tivesse cometido; ou seja, ele quer descobrir o assassino *possível*, como se vê no seguinte diálogo:

- Desejo que o senhor examine novamente o meu caso. [...]
- Eu quero que o senhor reexamine o meu caso partindo da suposição de que eu não tenha sido o assassino.
- Não estou entendendo.
- O senhor tem que criar uma ficção, nada mais.
- Mas não há como negar que o senhor é o assassino, e então essa ficção não faz nenhum sentido – declarei.
- Só assim é que ela faz sentido – respondeu Kohler. – *Sua tarefa também não é investigar a realidade [...], mas uma das possibilidades que se encontram por trás da realidade.* [...] Aquilo que é possível, é praticamente infinito, o real, rigorosamente delimitado, pois só uma dentre todas as possibilidades pode vir a ser realidade. O real é um caso excepcional do possível e, como tal, também pode ser concebido de outra maneira. *Donde se conclui que precisamos repensar o real para avançarmos até o possível.* [...] *fico pensando como seria a realidade se outro, e não eu, tivesse sido o assassino. Quem seria esse outro? São estas as perguntas que eu quero que o senhor me responda.*

(DÜRRENMATT, 1987, p. 52-54) [grifos nossos]

Nessa investigação, o advogado se comporta quase como um personagem quixotesco – ou um “ingênuo”, típico das sátiras oitocentistas, como Gulliver e Cândido –, que acima de tudo observa, ao mesmo tempo confuso e deslumbrado, o desenrolar dos acontecimentos e das ações dos outros personagens, sem na maioria das vezes tomar parte ativa nelas. A investigação acaba incriminando o Dr. Benno – ex-campeão olímpico de tiro, mas na atualidade “sem profissão definida” – que possuía os meios e os motivos para matar Winter. Entre esses motivos estaria uma disputa pelo amor – e pelo dinheiro – de Monika Steiermann, a anã milionária²⁸ proprietária das Indústrias Trög. Como se descobre depois, Monika ordenou o estupro de Hélène, a filha do doutor Isaak, que contou com a participação de

²⁸ Essa personagem mostra uma tendência do grotesco de Dürrenmatt, como também ocorre em *A suspeita*, com o anão assassino treinado pelo Dr. Emmenberger. Por outro lado, também é manifestação de uma certa misoginia de que por vezes o autor suíço é acusado, haja vista que seus personagens femininos geralmente são figuras moral e fisicamente deformadas. Como exemplos disso, temos a “velha senhora” Claire Zahanassian, a dra. Mathilde von Zahnd de *Os físicos*, a enfermeira Marlok de *A suspeita* e a própria Monika Steiermann, de *Justiça*.

Benno, do professor Winter e de sua filha Daphne (que em público se fazia passar por Monika). Ao final, Kohler realiza a sua vingança: consegue matar indiretamente todos esses personagens como em um *jogo de bilhar* – Benno se suicida, Daphne e Monika são encontradas mortas –, livra-se da culpa pelo primeiro crime e foge do país. Por sua vez, Spät, após intuir que caiu em uma armadilha e que foi cúmplice das maquinações de Kohler, descobre a verdade sobre a morte de Winter – sobretudo quanto ao destino da arma do crime – e decide tomar a justiça em suas mãos, planejando assassinar Kohler e depois se suicidar. No entanto, nenhuma dessas intenções se concretiza e, como se viu, Spät encena assim a sua própria *tragicomédia*.

Na história existem outros personagens secundários, como o “superadvogado” Stüssi-Leupin, o detetive Lienhard e o escultor Mock. Contudo, o que mais interessa no momento para a nossa análise é o promotor de justiça Jämmerlin, que é ridicularizado por suas atitudes (tanto para o bem como para o mal). A seguir, apresentamos a sua descrição; é uma citação longa, mas representativa dos objetivos satíricos de Dürrenmatt:

Quando voltou, o promotor público, Jämmerlin, já estava junto ao cadáver. Trajava um solene terno escuro. Tencionara assistir a um concerto sinfônico na Tonhalle, a grande sala de concertos, e acabara de consumir uma *omelette flambée* no restaurante francês no primeiro andar, quando ouviu o tiro. Jämmerlin não era popular. *Todos ansiavam por sua aposentadoria, as prostitutas e sua concorrência do lado oposto, os ladrões e assaltantes, os procuradores desonestos, os homens de negócios em dificuldades, mas também a máquina da justiça, desde a polícia até os advogados, e mesmo os seus colegas o deixavam na mão. Todo mundo fazia piadas a seu respeito:* aludindo ao seu nome, Jämmerlin, muito parecido com o adjetivo *jämmerlich*, que significa “lamentável”, diziam que não era de se admirar que a situação na cidade fosse mais lamentável do que nunca desde que Jämmerlin estava no cargo, mais lamentáveis do que na justiça as coisas não podiam mais ficar, e assim por diante. *O promotor ocupava uma posição perdida, sua autoridade há muito fora minada, os jurados se opunham com frequência cada vez maior aos seus requisitórios, os juízes da mesma forma, e sofria principalmente com o comandante, que tinha a fama de considerar a parte dita criminoso da nossa população como a de mais valor.* Porém, Jämmerlin era um jurista de grande estilo que estava longe de levar sempre a pior, seus requisitórios e réplicas eram temidos, sua intransigência impressionava, por mais que fosse odiada. Ele representava um promotor da velha guarda, pessoalmente magoado com cada absolvição, igualmente injusto para com ricos e pobres, solteiro, incólume a qualquer tentação, sem jamais ter tocado numa mulher. *No campo profissional, seus piores defeitos.* Os criminosos eram a seus olhos algo incompreensível, simplesmente satânico, que suscitava nele uma raiva digna de um personagem do Velho Testamento; ele era um remanescente de uma moralidade inflexível, mas também íntegra, um bloco errático no “lodo de uma justiça que tudo desculpa”, como se expressava, tão enfático quanto irado. Também agora estava inusitadamente excitado, tanto mais que conhecia pessoalmente o assassinado e o assassino. (DÜRRENMATT, 1987, p. 19-20) [grifos nossos]

Os temas desse romance, assim como seus personagens e episódios específicos serão trabalhados na sequência. Antes, introduziremos a discussão sobre a sátira, sua origem, seus principais objetivos e funções.

Desde a sua origem, a sátira é um termo de difícil definição, sendo muitas vezes usado como *umbrella term* para abranger diferentes espécies de recursos e de textos (PETRO, 1982). O vocábulo provém do latim *lanx satura*, que originalmente significava um prato de frutos sortidos que se oferecia à deusa Ceres (MOISÉS, 1978, 469); quando foi transposto para o campo artístico, essa idéia de *mistura* permaneceu, uma vez que as primeiras sátiras eram obras em que se utilizavam diversas formas (prosa e verso, por exemplo), e se tratavam de diversos assuntos. Assim, por suas características mutáveis, a sátira se tornou o Proteus da literatura (SOETHE, 1998). Em relação a isso, Ulrich Gaier (*apud* SOETHE, 1998, p. 11) “considera não existir mais gênero ou forma em que a sátira ainda não tenha sido escrita”; já para Arthur Pollard (1970, p. 4), o satirista goza de total liberdade e pode pensar e trabalhar sem restrições, pois “the variety of satire is almost infinite.”

Inicialmente, existe a dificuldade de se definir se a sátira seria um *gênero* ou somente uma “atitude” – ou um “tom” – que o escritor assume quando elabora seus textos. Massaud Moisés (1978, p. 469), fala de “modalidade literária ou tom narrativo”, enquanto que para Northrop Frye (*apud* PETRO, 1982, p. 6), a sátira é “a structural principle or attitude”, a que o estudioso chama de *mito*; para ele, a sátira é “a tone or quality of art which we may find in any form.” Para Gerald O’Connor (*apud* PETRO, 1982, p. 5), a sátira é “on one hand, a kind of literature, and on the other, a spirit or tone which expresses itself in many literary genres.” Para Matthew Hodgart (1969, p. 12), para se entender a sátira, é preciso conhecer a atitude do satirista perante a vida, bem como “[...] los diferentes medios de que se vale para dar a conocer esta actitud en forma literária [...]”; para esse crítico, a sátira é assim uma *categoría especial* que participa dos gêneros literários convencionais (épica, lírica e tragédia) (HODGART, 1969, p. 30).

Dessa forma, podemos diferenciar uma obra satírica de uma obra que apenas contém elementos ou episódios satíricos; Gilbert Highet (1972, p. 18) diz que se um autor utiliza recursos satíricos “[...] only in certain sections of his work, then those sections alone may properly be satirical; but if they are omnipresent, his work is almost certainly a satire.” Por seu turno, Matthew Hodgart (1969, p. 12) escreve que “[a]lgunas de las mejores sátiras de la literatura las encontramos esporádica o fragmentariamente en obras que no pretenden ser enteramente satíricas.” Peter Petro (1982, p. 9) também admite isso quando escreve:

There are two possibilities: either we have a novel in which satire is truly an element only, when we talk about satiric “touches”, or satiric “coloring”, or we have a satire, a genuine literary form, possessing its own “peculiar power”, and some hallmark of its own – in structure, substance, style or motive – which allows us to classify a work in its entirety as “a satire”. [...] If it is true that satire, like a disembodied

spirit, “may take any literary form”, then it may also take the form of a novel. Consequently, that novel may be called *a satire* with as much justification as any formal verse satire. [grifo nosso]

Assim, do ponto de vista prático, podemos dizer que uma obra como *Viagens de Gulliver* é um romance “total ou principalmente” satírico (HIGHET, 1972, p. 149)²⁹, pois do começo ao fim a intenção do autor é satirizar um modo de vida e de pensar (no caso, o da Inglaterra do século XVIII); ou como *Cândido*, em que a teoria leibniziana do “melhor dos mundos possíveis” é colocada à prova, e dessa forma satirizada, durante toda a narrativa. Por outro lado, há autores que criam episódios ou personagens satíricos em suas obras, como é o caso de Charles Dickens, em cujos romances são comuns personagens caracterizados pela avareza, por exemplo.

No caso de Dürrenmatt, pensamos acontecer esse segundo caso; o conto “A pane” não se estrutura como uma sátira, embora contenha uma na ocasião do “julgamento” por que passa Alfredo Traps. Já o romance *Justiça* se aproxima mais de uma sátira completa, embora ainda tenha outras preocupações, dentre elas o questionamento da estrutura do romance policial clássico, como vimos anteriormente.

Uma questão interessante a ser observada é a utilização em conjunto da sátira com a *paródia*. Há autores que defendem uma relação intrínseca entre os dois recursos: para Bakhtin (1981a), a paródia *contém* a sátira, enquanto que para Matthew Hodgart (1969, p. 29), a paródia é um *requisito* da sátira, embora nem toda paródia seja uma sátira. Sem dúvida, as duas guardam muitas semelhanças entre si, mas são bastante distintas, e por isso, autônomas. Na obra de Dürrenmatt, por exemplo, elas são usadas em diferentes livros, e com objetivos também diferentes. Em uma distinção grosseira, podemos dizer que a paródia tem mais a ver com a *forma* de uma obra, enquanto que a sátira tem mais a ver com o seu *conteúdo*; Linda Hutcheon (1991c) diz que a paródia está ligada aos “meios” literários, e atua *intramuros* em relação às obras, enquanto que a sátira, ligada aos “fins”, atua *extramuros*, ou seja, possui implicações morais e sociais. Contudo, sabemos que essa distinção não é assim tão simples; a própria Linda Hutcheon (1991c, p. 16), em seu estudo sobre a paródia, esclarece:

While we need to expand the concept of parody to include the extended “refunctioning” (as the Russian formalists called it) that is characteristic of the art of our time, we also need to restrict its focus in the sense that parody’s “target” text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse. *I stress this basic fact throughout this book because even the best works on parody tend to confuse it with satire [...], which, unlike parody, is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention.* This is not to say, as we shall see, that parody does not have ideological or even social

²⁹ Para Matthew Hodgart (1969, p. 215-216), por outro lado, nenhum romance “longo” pode ser inteiramente satírico, uma vez que para ele a sátira pressupõe uma forma breve.

implications. Parody can, of course, be used to satirize the reception or even the creation of certain kinds of art.

O objetivo primordial de uma obra satírica é a *ridicularização*, seja de atitudes ou de comportamentos, seja de uma pessoa específica ou de um grupo social. Dentre os significados do termo colacionados por Paulo A. Soethe (1998, p. 3), apresentamos o que mais interessa aos nossos propósitos: “Em literatura, o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo.” No entanto, tal procedimento tem um fim mais restrito – e, por outro lado, mais elevado –, que é a *crítica do que é errado* sob a ótica do satirista. Assim, para Paulo Soethe (1998, p. 3), “a teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente). Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais.”

Com tal idéia em mente, quem escreve uma sátira contrapõe o real ao ideal, ou seja, o que realmente acontece no mundo e o que *deveria acontecer*, o que é confirmado por Arthur Pollard (1970, p. 3): “Satire is always accurately conscious of the difference between what things are and what they ought to be”; para esse crítico, ao apontar tal diferença, o satirista estará expondo a *hipocrisia* dos indivíduos e da sociedade. Para Helmut Arntzen (*apud* SOETHE, 1998, p. 6), o satirista “apenas constitui a contraposição [entre as duas realidades] através da representação.” Já Peter Petro (1982, p. 17-18) trabalha com as noções de “norma” (*modelo*) e “desvio” (*aberração*): “the satiric target has a model, an ideal *counterpart*. [...] this counterpart is given normative value by the satirist. [...] The ideal counterpart, whether explicitly (rarely) or implicitly (generally), is the *norm* from which the satiric target is an aberration.”

Todavia, tanto o que é “errado”, quanto as categorias de *ideal* e de *valor normativo*, constituem escolhas *morais*; para Northrop Frye (1973, p. 220), “[a] sátira requer pelo menos uma fantasia mínima [...], e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência. [...] O satirista tem de selecionar suas absurdidades, e o ato de selecionar é um ato moral.” [grifo nosso]. Tal afirmação pode levar a acusações de que o satirista é um moralista³⁰, por ver as coisas “de fora” e muitas vezes exagerar ou errar os seus alvos. Por outro lado, também se questiona a relação da sátira com a

³⁰ Massaud Moisés (1978, p. 470) também sublinha o “substrato moralizante” da sátira; Arthur Pollard (1970, p. 1) chega a comparar o satirista a um “pregador” (*preacher*); para Matthew Hodgart (1969, p. 10), o satirista possui um sentimento de *superioridade* em relação à sua vítima; já para Gilbert Highet (1972, p. 243), os satiristas são, no fundo, *idealistas*.

verdade, porque o satirista, ao pretender mostrar o que entende como correto, forneceria uma verdade *parcial*. No nosso modo de ver, essas visões correspondem a um risco que se corre em qualquer atividade de crítica, e com o satirista não poderia ser diferente.

Daí também decorre uma das características da sátira, que é a *efemeridade*: ao escolher os alvos “do momento” para suas críticas, quando estes deixam de existir, a tendência da sátira é se perder no esquecimento. Por outro lado, existem sátiras que mantêm sua importância através dos tempos (como determinados casos do século XVIII ou mesmo da Antiguidade), por tratarem de vícios e defeitos humanos atemporais e universais. Conforme escreve Matthew Hodgart (1969, p. 248),

La sátira de verdadera altura no solamente fija un momento determinado en la historia en una postura congelada dentro de lo absurdo, haciendo del acontecimiento una advertencia permanente y ridiculizadora para el futuro, sino que nos dice la verdad sobre las profundidades de la humana naturaleza, las cuales nunca cambian. La sátira nos advierte que el hombre es un animal peligroso, con una capacidad infinita para la estupidez; y cuando consigue todo esto bien, ya ha dicho lo suficiente.

No caso de Dürrenmatt, que escreve a partir do ponto de vista europeu da metade do século XX, vemos que os principais alvos de suas sátiras permanecem atuais: a Guerra Fria pode ter acabado, mas o poder das grandes corporações econômicas – como em *Os físicos* – aumenta a cada dia; o mesmo pode ser dito da ambição e da cobiça das pessoas em geral, aspectos personificados em Alfredo Traps e nos habitantes de Gullen. Por outro lado, a justiça estatal ainda aliena os seus acusados e apresenta outras distorções, muitas vezes por falhas humanas, mas muitas vezes pela corrupção ou pela manipulação do poder político, como ocorre no romance *Justiça*.

Os aspectos essenciais da sátira, para Peter Petro (1982, p. 8), são de duas ordens: a *crítica* e o *humor*. Northrop Frye (1973, p. 220), por sua vez, fala em *ataque* e *humor*: “Duas coisas, pois, são essenciais à sátira; uma é a graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, a outra destina-se ao ataque. O ataque sem humor, ou pura denúncia, forma um dos limites da sátira.” Em nossa visão, a existência na sátira de uma categoria de ataque ou de crítica é indubitável; já o humor nem sempre ocorre, pois muitas vezes o que se encontra é a *ironia* – o que ocorre no caso de Dürrenmatt –, e em outras nem isso – como é o caso das sátiras “sombrias” do século XX, que denunciam os perigos do totalitarismo, como o romance *1984*.

Assim, chegamos aos motivos e temas da sátira, e a forma pela qual eles são tratados nas obras de Dürrenmatt. Como escreve Gilbert Highet (1972, p. 241) sobre os motivos dos satiristas, “[...] there is always one person, or one type, or one group, or one social class, or

one national structure, on which the satirist focuses most of his amusement and his loathing, and from whom he derives the strength to generalize and vivify his work.” Para Matthew Hodgart (1969, p. 10), um tema geral e perene da sátira é a própria *condição humana*, seus vícios e sua estupidez; para o mesmo autor, um tema específico e que aqui nos interessa particularmente, é a *política*; para ele, “[...] la política se considera tradicionalmente como un negocio sucio, por lo cual el satírico es más heróico cuando se introduce en el foro público y se incorpora al debate general.” (HODGART, 1969, p. 31).

Com isso, reconhecemos na obra de Dürrenmatt a sátira ao modo de ser dos políticos; o exemplo mais claro é encontrado no romance *O juiz e seu carrasco*, em que o conselheiro/coronel Schwendi tenta de todas as formas defender Gastmann e seus “negócios”. Aqui encontramos uma semelhança entre o autor suíço e Charles Dickens, que também possuía como alvo preferencial os políticos: “[...] los personajes contra quienes emplea sus poderosas dotes de ridiculización son representativos de males económicos y sociales que podrían ser barridos de la existencia mediante reformas radicales.” (HODGART, 1969, p. 229).

Combinado a isso, um objeto muito comum das formas satíricas é a ridicularização das *profissões*; tomando como base as funções religiosas, desde a era clássica os satiristas apontam e expõem as diferenças entre o que as pessoas dizem e o que elas colocam em prática, principalmente na vida pública ou profissional. Para Vladímir Propp (1992, p. 80), na representação satírica de uma profissão, esta é descrita apenas por seu aspecto externo, sendo desprovida de seu conteúdo. Arthur Pollard (1970, p. 12) trata do assunto da seguinte forma:

Faced with the serious demands that religion imposes on man, the satirist delights to make much of the discrepancy between profession and practice. Affectation and hypocrisy are ready topics for him at any time; they take one additional point when those who are guilty of such faults are committed by profession to a very different standard of behaviour. That is why the clergy and all who set themselves up as holy have been perennial subjects for the satirist’s attention.

Tais afirmações são muito sugestivas para a análise de uma história como “A pane”. Nela vemos uma sátira a todas as carreiras (advogados, promotores, juízes e algozes) que exercem suas atividades em um tribunal, o lugar no qual, em tese, a justiça deve ser aplicada. Aqui vemos um “tribunal” exercendo suas funções, mas que contrasta com a realidade de um tribunal sóbrio, e está despido de todas as suas convenções (os velhos parecem se descuidar da higiene e vestem roupas estropiadas). Contudo, os “profissionais” que nele trabalham se comunicam e se entendem perfeitamente nessa ocasião – pois todos estão alegres devido à comida e à bebida –, ao mesmo tempo em que alienam o “réu” Alfredo Traps; este também se

diverte, mas não entende a linguagem dos velhos. Para nós, é como se o autor quisesse dizer que a justiça somente pode ser realizada dessa forma. Conforme escreve Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio (2005), a justiça de “A pane” é uma justiça carnavalizada, atingida por meio de um julgamento *grotesco*:

A Avaria é, literalmente, uma farsa grotesca, que oferece ao leitor o espectáculo da carnavalização da justiça. Na aberração do processo, no interrogatório, e na caracterização sinistra dos actores que aqui representam a justiça, a novela revela a sua proximidade com o universo do *Processo*, de Kafka. Mas, ao contrário de K., o “acusado” que morre sem descobrir o seu crime, Alfredo Traps, o réu desse *simulacrum* da audiência de julgamento que tem lugar em *A Avaria*, descobre-se culpado de um crime que inconscientemente desejara. [...] A moral dessa parábola ou psicodrama que se representa nesta novela está contida numa frase do próprio réu: “Ninguém tem a consciência inteiramente tranqüila”.

Em *Justiça*, temos uma crítica semelhante: o romance se estrutura como uma sátira às instituições judiciais, a começar por um advogado (Spät) que vive em constante embriaguez e não consegue ordenar suas idéias – o que se reflete na narrativa não-cronológica – e um promotor público (Jämmerlin) que é ridicularizado por todos. Nesse livro, observamos como ocorre a manipulação da justiça ao absolver um assassino de fato (Dr. Kohler), simplesmente porque este não confessou o crime e a arma não foi encontrada, ao mesmo tempo em que incrimina um criminoso *possível* (Benno), que *teria* motivos para cometer o crime. Aliás, essa é a mesma Justiça que deixou impune o “gênio do crime” Gastmann de *O juiz e seu carrasco* – que também escapou porque seu primeiro crime foi considerado inverossímil, embora fosse real –, cabendo ao comissário Bärlach puni-lo por conta própria. Assim, vê-se que a abordagem pelo menos crítica ao assunto *justiça* é recorrente na obra de Dürrenmatt.

Nesse sentido, também é importante perceber como se dá a caracterização dos *personagens* na sátira. No geral, eles representam os *valores* que são objeto de ataque do satirista, ou seja, *sua caracterização representa o seu caráter*, o que ocorre sempre de forma negativa ou denegridora (POLLARD, 1970, p. 65); a imagem clássica dessa espécie de personagem são os sacerdotes religiosos, caracterizados como pessoas obesas que estão sempre comendo. Em Dürrenmatt, como afirmamos acima, vemos os velhos sujos e glutões de “A pane” representando a justiça, assim como o sempre ébrio Spät e o desajeitado Jämmerlin em *Justiça*. Como escreve Arthur Pollard (1970, p. 51), esses aspectos desagradáveis tornam aquilo que o personagem representa ainda mais repulsivo e passível de crítica. Por outro lado, os personagens da sátira – como vemos no caso de “A pane” –, sofrem um processo de *redução*, e passam a apresentar somente suas características essenciais, o que resulta em uma *simplificação* no estilo da obra (HODGART, 1969, p. 126); em última análise, esses personagens se tornam *caricaturas*.

Uma forma comum de se elaborar personagens satíricos é combinar características humanas com *traços de animais*. Assim, para Matthew Hodgart (1969), o satirista se utiliza desse recurso para reduzir as pretensões do homem, e lembrá-lo de que ele é somente um mamífero, e que faz tudo o que os outros mamíferos fazem. Para esse estudioso, “[l]a imagen animal [...] reduce las obstinadas actividades del hombre, los ambiciosos fines que tan orgulloso se siente y los apetitos bajos de que se avergüenza, al simple nivel del instinto animal [...]” (HODGART, 1969, p. 118-119). Em geral, utilizam-se animais que são associados a defeitos morais, como a cobra, o porco ou a raposa, pois, segundo Vladímir Propp (1992, p. 66-67),

É fácil notar que a aproximação do homem com animais, ou a comparação entre eles, nem sempre suscita o riso, mas apenas *em determinadas condições*. Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. [...] Daí a conclusão de que para as comparações humorísticas e satíricas são úteis apenas os animais a que se atribuem certas qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano.

Assim, em *A suspeita*, o anão assassino do Dr. Emmenberger é comparado a um macaco. Embora, esse personagem não tenha propósitos satíricos, como veremos adiante, pensamos ser interessante mencionar a sua descrição, uma das mais detalhadas – e grotescas – da obra de Dürrenmatt (s.d., p. 84):

[...] uma figura pendurada na grade da janela esquerda da porta de entrada do hospital. A princípio julgou ver um macaco, depois reconheceu atônito tratar-se de um anão, um desses que se encontram às vezes nos circos para divertimento do público. As pequenas mãos e pés estavam nus e agarravam-se às grades como o faria um macaco, enquanto a enorme cabeça se voltava para o comissário. Era uma cara enrugada e velhíssima, de uma fealdade bestial, marcada por vincos profundos, maltratada pela natureza, como uma pedra gasta pelo tempo e coberta de musgo, que fixou o velho com olhos esbugalhados.

Por outro lado, com tons satíricos, temos a descrição dos velhos de “A pane”, que já introduz a idéia da espécie de tribunal que irá julgar Alfredo Traps. Aqui percebemos determinadas comparações com animais, ao que se acrescenta o aspecto descuidado dos velhos:

Viu-se frente a três anciãos que nada ficavam a dever ao esquisito dono da casa. Qual *corvos* gigantes, enchiam o ambiente estival de móveis de palha e cortinas leves. *Velhíssimos, sujos e desleixados*, embora suas casacas mostrassem ser da melhor qualidade – Traps logo o constatou –, com exceção do careca (de nome Pilet, setenta e três anos, conforme acabava de denunciar o dono da casa, iniciando as apresentações). Aquele sentara-se, rijo e cheio de dignidade, num banquinho incômodo, apesar de haver, por ali, diversas cadeiras confortáveis desocupadas. Trajando de modo supra-correto, um cravo branco na lapela, passava constantemente a mão sobre o bigode espesso, pintado de preto. Era, na certa, aposentado; um sacristão talvez, ou limpador de chaminés, ou quem sabe condutor de trens que, por acaso feliz, tornara-se rico. Tanto mais desleixados os outros dois. Um deles (Sr. Kummer, oitenta e dois), mais gordo ainda que Pilet, imenso, *parecendo feito de grandes nacos de toucinho*, acomodara-se numa cadeira de

balanço. Tinha o rosto vermelhíssimo, enorme nariz de borracho, olhos saltados, joviais, atrás de uma luneta dourada; além disso, certamente por descuido, a camisola de dormir por baixo do traje preto e os bolsos abarrotados de papéis; ao passo que o outro (Sr. Zorn, oitenta e seis), alto e magro, de monóculo no olho esquerdo, cicatrizes no rosto, nariz de gancho, *alvíssima melena de leão*, boca franzida, ao todo uma figura de anteontem – abotoara, erradamente, o colete e trazia nos pés meias diferentes. (DÜRRENMATT, 1986, p. 136-137) [grifos nossos]

Depois de começado o banquete e o “julgamento”, com a situação se tornando cada vez mais grotesca, as comparações com animais aumentam de intensidade: “[o] representante levantou o copo, emocionado, e viu os olhos de pássaros dos quatro velhos, fitos nele como se se tratasse de uma guloseima toda especial.”; ou ainda: “[o]s velhos sorriram, com uma expressão finória, travessa, nos olhos; por fim cacarejaram de satisfação.” (DÜRRENMATT, 1986, p. 142-143) [grifos nossos]. Da mesma forma, em *Justiça*, o segundo julgamento – que absolve o Dr. Kohler – é narrado com tons grotescos, e o comportamento do público também é comparado ao de animais: “As testemunhas arroladas se contradisseram tanto que os jurados freqüentemente tinham que reprimir o riso e o público *guinchava* de tanto se divertir [...]” (DÜRRENMATT, 1987, p. 169) [grifo nosso].

É interessante falar também sobre os *protagonistas* da sátira. Estes podem ser *personas* criadas pelo autor para expressar diretamente as suas opiniões: na maioria das vezes, são personagens que possuem uma visão ingênua da realidade que os cerca – o Cândido de Voltaire faz parte dessa tradição, cuja caracterização começa por seu nome –, dentre eles destacando-se o *homem primitivo*, o *estrangeiro* e a *criança* (HODGART, 1969). Northrop Frye (1973, p. 228-229) escreve o seguinte sobre o “ingênuo”:

Ele é realmente uma figura pastoral, e, como a pastoral, forma adequada à sátira, contrasta um grupo de critérios simples com as complexas racionalizações da sociedade. [...] Essa é a razão por que o *ingênuo* é um estranho; vem de outro mundo, inatingível ou associado a algo indesejável. [...] Sempre que o “outro mundo” surge na sátira, surge como a contrapartida irônica de nosso mundo, uma inversão de padrões sociais admitidos.

Os protagonistas também podem ser heróis “quixotescos”, que acompanham a história com um misto de espanto e admiração; assim, para Matthew Hodgart (1969, p. 218), “[e]l héroe quijotesco está relacionado con el recurso satírico de la mirada inocente y es especialmente adecuado para los ataques contra las complejidades y egoísmos de una civilización basada en la competencia.” Em nossa visão, o advogado Spät – e, em menor medida, o caixeiro-viajante Traps – fazem parte dessa tradição, uma vez que são lançados em

situações que não compreendem e apenas reagem ao mundo à sua volta.³¹ Tais aspectos são confirmados pelo que diz Kurt Wölfel (*apud* SOETHE, 1998, p. 7), quando caracteriza o observador satírico:

Wölfel constata em textos clássicos dos séculos XVII e XVIII a presença freqüente de um “herói” que observa distanciadamente o mundo, como palco em que flui o jogo insensato da vida, submetido à temporalidade irrefreável. Esse herói raramente interfere na ação: o faz apenas quando é seduzido e ludibriado pela maldade do mundo, ou porque precise intervir em favor da correção moral em alguma situação observada.

Quanto aos *efeitos* que a sátira visa produzir, há duas abordagens predominantes: para o russo Mikhail Bakhtin e para a teoria moderna. Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin vai buscar na Antiguidade os gêneros sério-cômicos que estão nas raízes do romance polifônico. Dentre aqueles gêneros, ele descreve a *sátira menipéia*, uma forma dialógica na qual as “vozes” da cultura oficial e do carnaval³² se encontram. Tendo origens no diálogo socrático e no folclore popular, a menipéia “tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias.” (BAKHTIN, 1981b, p. 98). Dessa forma, a menipéia realiza a dessacralização das formas da cultura “séria” (política e religiosa), por meio do *riso*. Para Bakhtin, considerada a sua origem carnavalesca, o riso medieval tem como características ser festivo, popular, universal e ambivalente. Assim, o efeito produzido pela sátira menipéia – e, por consequência, pelo riso carnavalesco – é *positivo*, tanto para as pessoas quanto para a literatura (o melhor exemplo aqui é o romance *Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais). No entanto, com a diminuição da importância do carnaval na vida popular, ocorrido a partir do século XVII, o riso se torna “amargo” e adquire as formas da ironia e da sátira que conhecemos hoje: “[...] o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira.” (BAKHTIN, 1999, p. 34).

Já para a teoria moderna, a sátira pode produzir efeitos *positivos* (“curar”) ou *negativos* (“destruir”). No primeiro caso, o satirista vê as pessoas como tolas ou cegas; no segundo, pensa que elas são odiosas e desprezíveis por não enxergar e não corrigir os vícios por ele apontados (HIGHET, 1972, p. 235). Levando em conta as duas posições, parece-nos que a visão de Dürrenmatt – como analisado no primeiro capítulo deste trabalho – tende para o lado negativo da sátira. Seu pessimismo, demonstrado na *worst possible turn* de suas peças de

³¹ Por outro lado, esses personagens de Dürrenmatt também possuem semelhanças com os anti-heróis (os *desdichados*) das sátiras do século XX, como o Winston Smith, de 1984.

³² Para os conceitos de *carnaval* e de *carnavalização* da literatura, remetemos o leitor ao tópico anterior do nosso estudo.

teatro (como ocorre em *A visita da velha senhora* e *Os físicos*), também está presente em seus romances policiais, como *A promessa*, e numa sátira como “A pane”, em que a culpa de Traps vence no final, levando-o ao suicídio. Assim, ele está incluído, juntamente com Swift, na categoria dos satiristas “misantropos”; segundo Gilbert Highet (1972, p. 235): “[t]he misanthropic satirist believes it [evil] is rooted in man’s nature and in the structure of society. Nothing can eliminate or cure it.”

Aqui se mostra a *função* da sátira; sobre o assunto, coletamos posições de diversos teóricos, que nos parecem complementares. Para Kurt Wölfel (*apud* SOETHE, p. 8), a sátira tem como função “alcançar a *observação* do mundo que julga correta, e voltar o *olhar* do leitor para fatos que lhe são desconhecidos ou que estão encobertos pelo manto da mentira e da hipocrisia.” Peter Petro (1982, p. 21) defende a idéia de *insatisfação* com a realidade; para ele, a sátira é “[...] the expression of a basic dissatisfaction with the state of things, a dissatisfaction conveyed artistically in a most forceful way. It is, therefore, the opposite pole to the aesthetically pleasing and rapturous pole of literature.” Para Arthur Pollard (1970, p. 73), o propósito do satirista é o *convencimento* de seu público: “His first task is to convince his audience of the worth – even more, of the necessity – of what he is doing”; com isso, o satirista tem em mente levar seus leitores a criticar e condenar o que foi exposto. Para Gilbert Highet (1972, p. 156), o propósito da sátira é, “[...] through laughter and invective, to cure folly and to punish evil; but if it does not achieve this purpose, it is content to jeer at folly and to expose evil to bitter contempt.”

Tratando do riso, Vladímir Propp (1992) estuda as suas principais espécies e dá destaque ao que ele chama de *riso de zombaria*, que é utilizado para se apontar os defeitos – físicos ou morais – das outras pessoas; para ele, essa espécie é a mais comum na vida, sendo que “todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria.” (PROPP, 1992, p. 28). Aqui, a comicidade tem fins satíricos, e o riso é “uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.” (PROPP, 1992, p. 46). Por fim, é importante anotar o que, para Propp, é o significado da sátira, a *indignação*. Essa é uma idéia abrangente que mostra não só a importância artística, mas também o papel social do satirista:

Aqui vale a pena notar, a propósito, que a sátira enquanto tal muitas vezes não cura nem corrige aqueles contra os quais ela é dirigida. [...] No que, então, está o significado da sátira? A sátira age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os

fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los. (PROPP, 1992, p. 211)

O que se vê na obra de Dürrenmatt como um todo – e em seus romances policiais em específico – é o desejo de apontar as distorções provocadas pelo poder econômico e político³³, assim como de instituições sociais como a Justiça. Essa última instituição é satirizada tanto no conto “A pane” como no romance *Justiça*: no primeiro, por meio de um simulacro de julgamento, em que o réu se sente alheado por não entender totalmente o que acontece à sua volta – como se viu acima, há um momento em que se diz que essa é uma “justiça grotesca” –, realizado por personagens degenerados física e moralmente, no meio de muita bebida e de um banquete monstruoso; no segundo, a sátira é no sentido do questionamento da *verdade* – ao que se alia o questionamento da lógica do romance policial –, uma vez que são punidos o criminoso “verossímil”, o Dr. Benno, e as criminosas “indiretas”, Daphne e Monika, ainda que os três tenham sua parcela de culpa, e não o criminoso *real*, o Dr. Isaak.

Finalizaremos o nosso estudo abordando um recurso muito utilizado por Friedrich Dürrenmatt, tanto em suas peças quanto em seus romances policiais: o *grotesco*. Em termos de sua dramaturgia, vemos que o uso do grotesco se encontra intimamente relacionado à escolha que ele faz pela *comédia trágica* ou *tragicomédia*³⁴, como única forma de expressar as injustiças e os horrores do mundo contemporâneo, já que, quando não existem mais heróis, não é possível existirem tragédias. Em “Problemas do teatro”, Dürrenmatt (2007, p. 89) analisa o uso que faz do grotesco da seguinte forma:

A nós convém apenas a comédia. Nosso mundo caminhou simultaneamente para o grotesco e para a bomba atômica [...] Contudo, o grotesco é apenas uma expressão sensível, um paradoxo sensível, nomeadamente, a forma de algo sem forma, a face de um mundo sem face e, assim como nosso pensamento parece já não poder mais viver sem o conceito de paradoxo, a arte também não mais o pode, nem nosso mundo, que ainda perdura, porque a bomba atômica existe, por temor a ela.

No que diz respeito à literatura em prosa, esse é um recurso utilizado principalmente em sátiras (PETRO, 1982, p. 14), o que acontece por dois motivos básicos: em primeiro lugar, como muitas vezes o satirista deforma a realidade para transmitir a sua mensagem de crítica, ele lança mão de recursos que caracterizam o *exagero* (como a comparação, a metáfora e o

³³ Um bom exemplo disso é o discurso em que Moisés Melker propõe a sua religião, no romance *Vale do caos*, como mostramos no início do nosso trabalho.

³⁴ Para Wolfgang Kayser, a tragicomédia é o grotesco: “[...] um dramaturgo do nível de um Dürrenmatt considera como única forma legítima da atualidade a comédia trágica e a tragicomédia, isto é, o grotesco [...]” (2003, p. 8-9).

grotesco, entre outros); em segundo lugar, a utilização desse tipo de recurso está ligada “ao enfrentamento do lado ameaçador e negativo da realidade e à predisposição de corrigi-lo.” (SOETHE, 1998, p. 17). Para Wolfgang Kayser (2003), o grotesco pode ser utilizado de *modos* (a caricatura e a sátira) e de *formas* (o drama e o romance) diferentes; assim, ele também destaca o uso do grotesco relacionado à sátira: “As formas maiores, como, por exemplo, o ciclo gráfico, ou o drama, ou o romance, permitem comprovar a facilidade com que o grotesco pode aparecer em meio a uma representação cômica, caricaturesca e satírica.” (KAYSER, 2003, p. 40).

Por outro lado, o grotesco não deve ser confundido com a sátira; como escreve Matthew Hodgart (1969, p. 216), aquele é apenas um *meio*: “La sátira utiliza lo grotesco, pero solo como medio para intensificar el ridículo o la fantasía.” Para Mikhail Bakhtin (1999, p. 263), são características do grotesco: “[o] exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso”; contudo, em oposição aos críticos que dizem que o grotesco é sempre satírico, por ignorarem sua ambivalência e suas raízes folclóricas – como Schneegans – o estudioso russo diz que as duas formas são independentes: “A orientação satírica apenas não pode nem explicar o impulso positivo do exagero puramente quantitativo, sem falar no da riqueza qualitativa.” (BAKHTIN, 1999, p. 269). Dessa forma, existem elementos grotescos em quase todas as obras de Dürrenmatt, como em sua peça *A visita da velha senhora*, em que vemos a figura de Claire Zahanassian, com suas várias cirurgias plásticas e próteses corporais – representando as deformações ocasionadas pelo poder econômico e a falta de amor verdadeiro –, e em *Os físicos*, com a diretora do hospício, a Dra. Mathilde von Zahnd, velha e corcunda – representando a irracionalidade quando se detém um poder ilimitado, no caso, as fórmulas de destruição em massa do físico Möbius.

Para W. Kayser, considerando-se os aspectos do recurso e a forma de uma narrativa longa, não é possível existir um romance inteiramente grotesco; para o teórico, no romance, o grotesco se manifesta somente em cenas específicas. Ao analisar uma obra do escritor gótico alemão E. T. A. Hoffmann, ele escreve que: “Quanto à forma do grotesco, o *Cometa* corrobora a afirmação de que, no romance, o grotesco se apresenta de preferência como episódio ou cena individual. Por si, o grotesco não é capaz de realizar o romance como forma maior.” (KAYSER, 2003, p. 67). Sendo assim, nos romances de Dürrenmatt, especificamente nos policiais, o grotesco se manifesta em duas frentes: por meio de *acontecimentos*, como é o caso do “julgamento” que ocorre simultaneamente a uma orgia gastronômica em “A pane”, do banquete promovido pelo comissário Bärlach para desmascarar Tschanz em *O juiz e seu carrasco*, e do estupro de Hélène Kohler em *Justiça*; e por meio de *personagens*, como é o

caso dos velhos de “A pane”, da anã Monika Steiermann, milionária e degenerada, de *Justiça*, do quixotesco jornalista e escritor Fortschig, do judeu gigante Gulliver, sobrevivente dos campos de concentração nazistas, e do anão assassino, o “macaquinho” sem nome do Dr. Emmenberger, os três últimos de *A suspeita*.

Para esclarecer o que se disse acima, no que diz respeito à independência entre sátira e grotesco, entendemos que os primeiros personagens possuem significados satíricos específicos: mostrar as distorções provocadas pela e na justiça (os velhos), pelo poder econômico (a anã Monika), e o desprezo a que estão submetidos os artistas pela sociedade em geral (o jornalista Fortschig). Por outro lado, embora sejam personagens grotescos, nem o gigante nem o anão de *A suspeita* são satíricos; em nossa visão, o grotesco nesse caso é utilizado para demonstrar o resultado obtido ao se submeter uma pessoa a condições extremas, no caso, a experiência nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial.³⁵

Antes de iniciarmos a discussão teórica, é importante mostrar passagens-chave de *Justiça*, o romance que se nos afigura como o mais grotesco de Friedrich Dürrenmatt. Como já falamos anteriormente, nele aparece a personagem de Monika Steiermann, uma anã milionária, dona de um conglomerado econômico internacional que fabrica próteses, mas que pretende entrar – novamente – no ramo de armas. A descrição do aspecto físico dessa figura é rica em detalhes, e se não possui uma personalidade nitidamente delineada, sua aparência repugnante nos mostra quase totalmente como ela é “por dentro”. O autor nos fornece duas descrições da personagem, ambas igualmente grotescas; a primeira tem lugar em seu encontro com o advogado Spät (repare-se na repetição da palavra *criatura*):

[...] entrou um terceiro guarda-costas [...] carregando uma *criatura* enrugada e toda encurvada, do tamanho de uma criança de quatro anos. Sobre o minúsculo e deformado corpo usava um grotesco vestido preto, profundamente decotado, sobre o qual cintilava uma safira.

– Eu sou Monika Steiermann – disse a *criatura*.

Levantei-me. – Spät, advogado.

– Muito bem, então, um advogado – observou a minúscula *criatura* com a enorme cabeça. O que apavorava era a voz. Era como se através desse aleijão falasse uma outra pessoa. Era a voz de uma mulher: – O que o senhor deseja de mim?

(DÜRRENMATT, 1987, p. 124-125) [grifos nossos]

A segunda ocorre no funeral de Daphne Müller:

[...] da entrada do cemitério a “legítima” Monika Steiermann vinha sendo empurrada numa cadeira de rodas por uma enfermeira descarnada, a passo de marcha, até o esquife. A anã se maquiara com cores

³⁵ É claro que aqui, de maneira indireta, subsiste uma crítica de Dürrenmatt às consequências devastadoras das guerras; soma-se a isso o fato de que as guerras são motivadas quase sempre por interesses políticos e/ou econômicos.

berrantes, na cabeça levava uma peruca escarlate, imitando os cabelos de Daphne, uma peruca que deixava a cabeça da pequena criatura parecer ainda maior, além disso trajava uma minissaia que dava a impressão de um vestido de criança, com um colar de pérolas que passava por entre as perninhas deformadas e pendia da cadeira de rodas [...] (DÜRRENMATT, 1987, p. 153)

A isso, deve-se acrescentar a descrição do jardim da mansão de Monika, conhecida como “Mon Repos”. É um ambiente grotesco e aterrador, repleto de anões de jardim dispostos irregularmente, o que parece refletir a personalidade desequilibrada da milionária. Esse jardim também é descrito duas vezes; a primeira ocorre quando Spät vai se encontrar com Monika:

O parque era descuidado, os caminhos, não sachados, os chafarizes cobertos de musgo, de permeio havia partes que lembravam matas virgens, tudo guarnecido com um sem-número de anões de jardim. Não estavam postados isoladamente, mas em grupos, em multidões, despropositadamente, com barbas brancas, rosados, sorrindo, idiotas, sentados até nas árvores, fixados sobre os galhos como pássaros, depois havia outros, anões maiores, mais sanhudos, até mesmo mais malignos, também anões femininos, maiores do que os masculinos, sinistras mulheres-anãs com cabeças grandes. (DÜRRENMATT, 1987, p. 123)

A segunda tem lugar quando Hélène Kohler vai até a mansão, atendendo ao convite de Monika, e termina por ser estuprada; percebe-se que aqui, em um toque ainda mais grotesco, a anã se esconde entre os anões de jardim para atormentar e perseguir a jovem filha do doutor Isaak:

Enojada, passou correndo pelos anões de jardim, até se defrontar com anões de cabeças grandes, quase calvos, imberbes, figuras de barro pintado, maiores que os outros anões de jardim, mais ou menos do tamanho de crianças de quatro anos. Não ousou passar por eles, até notar que um desses anões de jardim estava piscando o olho para ela, encarou a figura, apavorada. A figura começou a sorrir ironicamente. Subiu correndo pelo parque através de bandos de anões obscenos até chegar a um gramado onde não havia anões, uma encosta suave, no topo da qual se avistava a mansão. Deteve-se, esbaforida. Olhou para trás. Na esperança de se ter enganado. Que tudo tivesse sido apenas um pesadelo. Foi quando viu novamente o anão do sorriso irônico vindo ao seu encontro com passinhos cambaleantes. (DÜRRENMATT, 1987, p. 206-207)

Dito isso, inicialmente devemos caracterizar o grotesco e delimitar o seu escopo. Wolfgang Kayser, em seu livro *O grotesco* (1957), analisa as concepções que o termo adquiriu ao longo da história, bem como a sua caracterização na literatura e nas artes visuais. Ele destaca em seu estudo três períodos históricos que, por sua oposição ao racionalismo, permitiram o desenvolvimento do grotesco: o século XVI, o pré-romantismo e o romantismo, e a época moderna, no século XX (KAYSER, 2003, p. 161).

Em sua origem, a palavra *grotesco* foi utilizada para descrever pinturas antigas encontradas em grutas na Roma do século XV; na pintura, o conceito foi inicialmente usado para descrever as obras dos pintores renascentistas holandeses Hieronymus Bosch (c. 1450-1516) e Pieter Brueghel, o Velho (c. 1525-1569), que mostravam um mundo no qual se

misturam homens, anjos e demônios. Sua transposição do campo das artes visuais para a literatura deveu-se ao filósofo francês Michel de Montaigne (1533-1592), que transformou o grotesco em *conceito estilístico* (KAYSER, 2003, p. 24). Desde então, o grotesco guarda a idéia de imagens que não seguem a ordem da natureza (como a mistura realizada entre homens, animais, plantas e outros objetos) e da quebra da simetria e das proporções (como as figuras deformadas, com uma ou mais partes do corpo com enormes dimensões). Por outro lado, o grotesco não possui relação com a realidade humana, é o *sobrenatural* e o *absurdo*: “nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo.” (KAYSER, 2003, p. 30). Assim, o grotesco provoca um efeito de *estranhamento* em quem o percebe, e cria um mundo próprio, “que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional.” (KAYSER, 2003, p. 40).

Aqui devemos fazer um parêntese. Como vimos no início do nosso estudo, para Dürrenmatt, o grotesco não se confunde com o *absurdo*. Nos “Apontamentos” para *Os físicos*, lê-se que: “[h]istória assim pode ser grotesca, mas não é absurda (desprovida de sentido).” (DÜRRENMATT, s.d., p. 91). Como o autor diz que o absurdo não possui sentido, podemos admitir, *contrario sensu*, que o grotesco *possui* um sentido e um significado específicos, o que ficará claro quando da análise dos exemplos presentes em suas obras.

Com os movimentos do *Sturm und Drang* (“Tempestade e ímpeto”) e do romantismo alemães, o grotesco adquire a forma de uma mistura heterogênea entre o *trágico* e o *cômico*, e é então que surge a sua associação com o gênero da tragicomédia, tradição seguida por Dürrenmatt: “Na criação dramática a partir do *Sturm und Drang* e no pensamento desde o Romantismo, a tragicomédia e o grotesco associam-se intimamente. A história do grotesco, no terreno dramático, apresenta-se, em larga medida, como a história da tragicomédia. [...] O grau diverso em que tais elementos se uniram cunhou as diferentes formas e variedades do grotesco na dramaturgia moderna.” (KAYSER, 2003, p. 57).

Ainda no período romântico, encontra-se a importante contribuição do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, famoso por suas histórias de horror com toques grotescos, como “A queda da casa de Usher” (1839). Ele também elaborou uma definição para o grotesco, que tem como características: “A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico [...]”³⁶ (*apud* KAYSER, 2003, p. 75).

³⁶ Partindo desse pressuposto, acreditamos ser possível dizer que, da tentativa de Poe em racionalizar tal realidade e ordenar o caos, surgiram as suas histórias de enigma, como “O escarvalho de ouro” (1843), e suas histórias policiais, que caracterizamos anteriormente como precursoras do gênero.

Segundo Kayser (2003), o realismo do século XIX desprezou o grotesco, que só foi revalorizado na época moderna, em manifestações artísticas como o teatro do absurdo e o surrealismo, e na obra de autores isolados, como Thomas Mann. Para esse último escritor, o grotesco é “o superverdadeiro, o excessivamente real, não o arbitrário, falso, anti-real e absurdo.” (*apud* KAYSER, 2003, p. 133). Dessa forma, vemos o surgimento da concepção moderna de grotesco, além do que já se percebe aquela diferenciação realizada por Dürrenmatt entre esse recurso e o absurdo.

No século XX, o termo *grotesco* passa então a ser caracterizado pela *distorção* e pelo *exagero*, que possuem como objetivo expor a essência de um determinado fenômeno. Para Vladímir Propp (1992, p. 89), há três formas de exagero: a *caricatura*, que é o exagero de um detalhe; a *hipérbole*, que é o exagero do todo; e o *grotesco*, que possui como aspecto fundamental a *distorção*. Para esse crítico, o grotesco é o grau máximo de exagero, e possui ainda semelhanças com outras categorias, tais como o monstruoso, o fantástico e o terrível; em suas palavras:

O grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco. [...] No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em *monstruoso*. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do *fantástico*. Por isso o grotesco delimita-se já com o *terrível*. Uma definição correta e simples do grotesco é dada por Bóriev: “O grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra.” (PROPP, 1992, p. 91)

Contudo, o mesmo Propp (1992, p. 92) faz a ressalva de que o grotesco nem sempre está inter-relacionado ao *cômico*; isso pode ser comprovado na prática literária do século passado em algumas histórias de Franz Kafka, como “Um médico rural” (1919), e na própria obra de Dürrenmatt, como no caso do judeu gigante Gulliver, um personagem cansado e sem esperança, que “já viu de tudo nesse mundo”. Como ocorre em peças como *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett, vemos nas obras do autor suíço determinados personagens grotescos se comportando de maneira cômica, como é o caso dos anões cegos de *A visita da velha senhora*. Entretanto, qualquer sentido de comicidade é reduzido ou mesmo anulado quando colocado ao lado das duras mensagens que o autor quer transmitir; no caso dessa peça, basta ver a forma como Alfred III é morto: por *todos* os habitantes de Gullen.

Wolfgang Kayser (2003, p. 159) conclui sua análise com uma tentativa de determinar a *natureza* do grotesco, que, para ele, “é o [nosso] mundo alheado (tornado estranho).” Tal estranheza se deve a duas perspectivas, que produzem as duas espécies de grotesco definidas por esse teórico: a perspectiva “do sonho”, que produz o grotesco *fantástico*; e a perspectiva

“da realidade”, que produz o grotesco *satírico*. (KAYSER, 2003, p. 160). Por ter como base a realidade europeia do século XX, além de possuir objetivos satíricos concretos – como ocorre em suas peças, no conto “A pane” e no romance *Justiça* –, vemos que o grotesco, enquanto trabalhado por Dürrenmatt, pertence à segunda categoria.

Por outro lado, para Kayser (2003, p. 159), essas transformações que o grotesco produz no mundo, tornando-o estranho, tomam as pessoas de surpresa, destruindo o que é familiar e causando *horror*, o que ocorre da seguinte forma:

Com isto, ao mesmo tempo, define-se mais exatamente o caráter da estranheza. *O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado.* No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. [...] Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica. [grifo nosso]

Tal pensamento conduz Kayser (2003, p. 161) a uma última interpretação, a de que “a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o *elemento demoníaco* do mundo.” [grifo nosso]. Percebemos assim a natureza negativa e pessimista que o grotesco adquire na modernidade, em específico para esse autor, que lhe aplica adjetivos como “hostil” e “desumano”.

Por outro lado, na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), Mikhail Bakhtin denominou essa posição de “grotesco modernista” e a contrapôs ao que ele chama de “grotesco realista”. Nessa última vertente – que atingiu o ápice na obra de Rabelais –, relacionada à cultura popular, o grotesco era baseado no princípio do riso e no espírito do carnaval (*apud* PETRO, 1982, p. 15). Assim, para o teórico russo, o grotesco na cultura medieval e renascentista era algo *positivo*, pois possuía um caráter alegre e festivo, e transmitia idéias de abundância e fertilidade: “No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.” (BAKHTIN, 1999, p. 17).

Respeitamos essa posição, mas percebemos que o grotesco, como se configura no século XX, e na obra de Dürrenmatt em particular, possui caráter deliberadamente *negativo*, de crítica e de destruição. De qualquer forma, no campo dos elementos específicos, encontramos semelhanças entre o grotesco renascentista e o moderno nas obras de Rabelais e de Dürrenmatt – ainda que, como se verá a seguir, com significados bem distintos.

Assim, vemos nas obras dos dois autores a presença de *gigantes* – nesse caso, o romance *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, parece-nos servir como intermediário –, o que, para Bakhtin (1999, p. 299), “é por definição a imagem grotesca do corpo.” Contudo, enquanto na obra de Rabelais os gigantes são figuras alegres e celebram permanentemente os prazeres da vida material (a comida, a bebida, o ato sexual, as necessidades fisiológicas), o judeu gigante Gulliver de *A suspeita* é o oposto disso. Ainda que apresentando trajés maltrapilhos e várias cicatrizes pelo corpo, como observa o comissário Bärlach, Gulliver possui traços de dignidade e nobreza. Tendo sido fuzilado e considerado como morto pelos nazistas, o judeu se tornou um descrente na humanidade, levando uma “existência miserável de um animal espancado e desonrado, já que praz a Deus que neste século tenhamos de viver muitas vezes como animais.” (DÜRRENMATT, s.d., p. 37). Seu objetivo na vida é defender os judeus perseguidos onde os encontrar, e para isso faz as vezes de um juiz acima do bem e do mal, como o próprio Bärlach em *O juiz e seu carrasco*: “Um juiz segundo suas próprias leis sentava-se em frente a Bärlach, um juiz que julgava a seu critério, absolvía ou condenava, independente dos códigos civis e dos sistemas penais das pátrias gloriosas deste mundo.” (DÜRRENMATT, s.d., p. 40). Assim, embora tenha propósitos elevados e positivos, o gigante Gulliver é um personagem trágico que parece carregar toda a dor do mundo em suas costas.

Outro fator interessante é a utilização que se faz do *banquete* na obra dos dois escritores. Em Rabelais, segundo Bakhtin (1999, p. 243), o banquete está ligado às festas populares e à abundância, e por isso é positivo e alegre. Nessas ocasiões, o contato entre as pessoas é livre e familiar, o que favorece a expressão da liberdade e da verdade (BAKHTIN, 1999, p. 248).

Por outro lado, para W. Kayser (2003) e sua concepção moderna de grotesco, o banquete é um elemento recorrente, e faz parte do que ele chama de *feira grotesca*, um acontecimento que produz um “redemoinho” que conduz invariavelmente ao *caos*: “Um pequeno impulso basta para desencadear essa crescente turbulência, que vai terminar no caos completo. [...] A festa ‘grotesca’, que finda em total estranhamento e dissolução no caos, é um motivo que retorna continuamente na história do grotesco [...]” (KAYSER, 2003, p. 102). É esse processo que se vê em “A pane”: o banquete e o julgamento simultâneo acontecem num crescendo vertiginoso, que culmina com a “sentença de morte” dada a Alfredo Traps; contudo, quando chega esse momento, ninguém mais se entende, pois todos já estão embriagados e gritam ao mesmo tempo. Para ilustrar essa idéia, mostramos dois trechos do banquete de “A pane” que nos parecem significativos:

Mascava-se com ruído, comia-se com as mãos, elogiava-se a obra de arte, bebia-se; brindes eram feitos à saúde de todos; o molho, lambido dos dedos; todos se sentiam bem e, como toda a calma, o processo foi levado avante. O promotor, de guardanapo no pescoço, o franguinho diante dos lábios estalantes formando bico, disse que esperava lhe fosse servida uma confissão para acompanhar o galináceo. (DÜRRENMATT, 1986, p. 152)

[...]

Entrementes o pequeno juiz, sob gargalhadas, apagou todas as velas, com exceção de uma, cuja chama utilizou para, com as mãos, projetar sombras grotescas na parede: cabras, morcegos, demônios e sátiros. (DÜRRENMATT, 1986, p. 154)

Para mostrar como isso acontece em *O juiz e seu carrasco*, também tomamos um trecho da descrição do banquete protagonizado por Bärlach:

[...] comendo sem cessar, engolindo com avidez os alimentos deste mundo, triturando-os entre as mandíbulas, uma fera que mata uma fome infinita. Na parede desenhavam-se as sombras selvagens de seu perfil em tamanho dobrado, os movimentos vigorosos de seus braços, a cabeça se inclinando, igual à dança triunfal do chefe de uma tribo negra. Tschanz acompanhava horrorizado o lúgubre espetáculo representado pelo homem mortalmente enfermo. (DÜRRENMATT, 1990, p. 124-125)

A orgia gastronômica desses dois romances encontra paralelo na orgia sexual narrada em *Justiça*. Esse evento, comandado por Monika Steiermann e executado por Benno, Winter e sua filha Daphne, foi o que motivou o desejo de Isaak Kohler em vingar sua filha. É a própria Hélène quem narra o estupro, no epílogo do livro, para o escritor de romances policiais:

Atirou-se numa poltrona de couro. Um estranho cheiro adocicado. Perdeu os sentidos. Depois voltara a si, prosseguiu sua narração. Quatro colossos nus a cercavam. Eram calvos e fediam a azeite de oliva. Eram escorregadios como peixes. Não se lembrava mais de nada. Defendera-se. Alguém rira. Depois as pernas lhe haviam sido abertas à força. O professor Winter aparecera, nu e barrigudo. Por cima do lascivo fauno vira o anão de jardim que corraera ao seu encalço com seus passinhos apressados. Estava acorocado em cima do armário e só então ela compreendera que não era um anão de jardim, e sim um ser do sexo feminino que espreitava lá de cima do armário e que tudo o que acontecia, só acontecia por causa daquele ser com a cabeça quase calva de um adulto e o corpo de uma criança de quatro anos que a acossara, impelindo-a a entrar na mansão para que nela, Hélène, fosse consumado aquilo que nele não podia ser consumado, mas que desejava fosse consumado nele próprio. (DÜRRENMATT, 1987, p. 207-208)

Aqui, vemos que tanto Monika quanto Hélène têm prazer com a orgia: para a primeira, é um prazer *sadomasoquista*, pois pressupõe a restrição da liberdade de seu objeto sexual, ao mesmo tempo em que causa inveja e angústia em si mesma; para a segunda, é um prazer cheio de *culpa*, que é usado por ela como justificativa para seu comportamento promíscuo após o fato. Hélène continua sua narração da seguinte maneira:

E, quando então Winter a tomou, e Benno, e depois Daphne se atiraram em cima dela, tivera como única arma o prazer que a dominara, que gritara, gritara, e seu prazer fora tanto mais incomensurável, quanto

mais angustiado se tornava o olhar do ser. Este tremia pelo corpo todo e em seu olhar havia uma inveja sem tamanho, era como se tivesse sido sacudido pela desdita de estar excluído do prazer que Hélène sentia, ela que fora violentada por ordem sua, pelas criaturas que eram seus instrumentos, até que no auge da aflição o ser gritara: “Parem!” e desatara a soluçar. Hélène fora solta, o ser, carregado para fora, e ela se vira sozinha no gabinete. (DÜRRENMATT, 1987, p. 208)

Dessa forma, além do caos, acima das imagens de banquete – e de orgia – presentes nas obras de Dürrenmatt sempre paira a sombra da *morte*, não no sentido bakhtiniano de renascimento, mas no sentido de *aniquilação* do indivíduo: em *O juiz e seu carrasco*, pela *vingança* promovida por Bärlach contra Gastmann, que teve como efeito colateral a punição e a morte de Tschanz – ao que se soma o pano de fundo da *doença* do próprio comissário; em “A pane”, pelo julgamento que, ao revelar a *culpa* inconsciente de Traps, levou-o ao suicídio; e em *Justiça*, pelos *desvios sexuais* de Monika que, incapaz de praticar o ato sexual, busca prazer infligindo dor aos outros e a si mesma. Nesse sentido, nos banquetes e na orgia de Dürrenmatt também se revela a *verdade*, mas é sempre uma verdade mortal e niilista. Assim, vemos que não só a sátira, mas também o grotesco, como utilizados na obra do autor suíço, possuem caráter *negativo*.

CONCLUSÃO

A obra de Friedrich Dürrenmatt é múltipla, não apenas em sua forma – uma vez que ele produziu peças de teatro, peças radiofônicas, contos, romances e ensaios –, mas também em seus significados. O próprio objeto do presente estudo – seus romances policiais – compõe um *corpus* heterogêneo; como se viu, cada um deles apresenta características, recursos e propósitos diferentes. Contudo, a análise que fizemos nos permitiu concluir que, apesar das disparidades, há vários fios condutores que percorrem a obra do autor suíço e, em especial, os seus romances policiais.

Dessa forma, sua visão de mundo pessimista, que não acredita na ação transformadora do homem, não se evidencia apenas em suas sátiras (“A pane” e *Justiça*) e no modo como ele utiliza o grotesco (*A suspeita*), mas também na paródia do romance policial (*A promessa*). Por outro lado, sua desconstrução das regras do policial clássico ou convencional – que ocorre em algum grau em todas as obras que analisamos, em especial *O juiz e seu carrasco* – serve-se da intertextualidade e da paródia (*Justiça* e *A promessa*). O fato de que esses elementos se entrecruzam em diferentes romances apenas confirma a nossa conclusão de que sua obra é permeada por uma visão unificadora, formando um todo coerente.

Como foi visto, a obra de Dürrenmatt é produto de uma mentalidade crítica em relação aos acontecimentos que marcaram o século XX: as conseqüências devastadoras de duas guerras mundiais, principalmente no que diz respeito aos horrores perpetrados nos campos de concentração nazistas; a corrida armamentista e as disputas de poder durante a Guerra Fria, que produziram a ameaça de aniquilação total da raça humana; o enriquecimento a qualquer custo na Europa do pós-Segunda Guerra; a ascensão de enormes conglomerados econômicos, que em última instância cooptaram o poder político dos países; a ascensão da sociedade de massa, dos regimes totalitários e do crime organizado.

Decerto outros autores viveram esse contexto e produziram suas críticas nas mais diversas formas e a partir das mais diversas abordagens. Contudo, a obra de Dürrenmatt nos parece digna de atenção na medida em que, como ficou comprovado, suas preocupações sociopolíticas sempre andaram lado a lado com suas preocupações estéticas. Assim, sua crítica ao poder econômico que a todos corrompe encontra paralelo na crítica ao romance policial clássico enquanto forma difundida e utilizada “inocentemente”. Como vimos, não apenas os mecanismos de poder, mas também a estrutura do romance policial possui uma *ideologia*, e é contra essa ideologia – que possui fins específicos e se pretende dominante – que Dürrenmatt aponta sua vontade de resistir.

Nesse sentido, em termos artísticos, o que o autor suíço conseguiu foi justamente o “réquiem” proposto em *A promessa*: um elogio à morte de uma forma literária. Entretanto, esta é uma morte que contém a superação desse modelo antigo, ou seja, é como um *renascimento*: um romance policial discordante em relação às verdades admitidas acriticamente como tal. O mundo é um lugar em que predomina o acaso, e o romance policial não pode ficar alheio a essa realidade. Parafraseando um comentário de Dürrenmatt, o nosso mundo é algo assombroso e incompreensível, mas diante dele não se pode ficar passivo.

E essa é, para nós, a grande realização da obra literária do escritor e dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt: *o convite à não-aceitação, à resistência*. Isso foi o que ele realizou com uma obra rica de conteúdos e de significados, e que sobreviverá enquanto houver inconformidade em relação ao papel da arte e em relação à realidade humana como um todo.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **Os maiores detetives de todos os tempos: o herói na evolução da estória policial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1973.

_____. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **The dialogic imagination**. Trad. Caryl Emerson; Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981a.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981b.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4 ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vol. 1. p. 487-510.

CAMILLERI, Andrea. **A forma da água**. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Record, 1999. (Coleção Negra Especial).

_____. **O cão de terracota**. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Record, 2000a. (Coleção Negra Especial).

_____. **O ladrão de merendas**. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Record, 2000b. (Coleção Negra Especial).

_____. **Guinada na vida**. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Coleção Negra Especial).

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates, 1).

CARPEAUX, Otto Maria. Contemporâneos. In: _____. **A literatura alemã**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 292-311.

CAWELTI, John G. **Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. In: _____. **A simples arte de matar**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 393-412.

CHRISTIE, Agatha. **Cai o pano**. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. (Coleção: 40 Anos, 40 Livros).

DIAMANTE, Julio. Dürrenmatt, el nihilista. In: DÜRRENMATT, Friedrich. **Frank V: comedia de una banca privada**. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Aymá Editora, 1965. (Colección Voz Imagen – Serie Teatro, 6).

D'ONOFRIO, Salvatore. O século XX – O teatro do nosso século. In: _____. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990. p. 487-513.

DOYLE, Arthur Conan, Sir. **Um estudo em vermelho**. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2001.

DÜRRENMATT, Friedrich. **A promessa**: réquiem pelo romance policial. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. (Biblioteca do Leitor Moderno, vol. 10).

_____. **A visita da velha senhora**. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

_____. **A visita da velha senhora**. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. A pane: uma história ainda possível. In: _____. **Grego procura grega e A pane**. Trad. Lya Luft e Stella Altenberned. Rio de Janeiro; Porto Alegre: Editora Globo, 1986.

_____. **Justiça**. Trad. Betty M. Kunz. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **O juiz e seu carrasco**. Trad. Kurt Jahn. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Vale do caos**. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **O sósia / Problemas do teatro**. Trad. Rogério Silva Assis. São Paulo: EdUSP, 2007. (Em Cena, 8).

_____. **Os físicos**. Trad. João Marchner. São Paulo: Brasiliense, s.d. (Série Teatro Universal, vol. 25).

_____. **A suspeita**. Trad. Paulo da Costa Franco. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Uma introdução. Trad. Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: UNESP; Boitempo, 1997.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **O super-homem de massa**: retórica e ideologia no romance popular. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Debates, 238).

_____. **Apocalípticos e integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a. (Coleção Debates, 19).

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Org.) **O signo de três**: Dupin, Holmes, Peirce. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004b. (Coleção Estudos, 121).

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 49-61. (Ensaio de Cultura, 7).

FONSECA, Rubem. Romance negro. In: _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 697-735.

FRYE, Northrop. O mythos do inverno: a ironia e a sátira. In: _____. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 219-235.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Uma janela em Copacabana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O silêncio da chuva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 2).

GRAMSCI, Antonio. Literatura popular. In: _____. **Literatura e vida nacional**. 2 ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 103-138.

HAMMETT, Dashiell. **O falcão maltês**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HIGHET, Gilbert. **The anatomy of satire**. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1972.

HODGART, Matthew. **La sátira**. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. (Biblioteca para el Hombre Actual).

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London: Routledge, 1991a.

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991b.

_____. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms**. London: Routledge, 1991c.

KAFKA, Franz. **O veredicto & Na colônia penal**. 2 ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **O processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1997.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Stylus, 6).

KOTHE, Flávio René. **O herói**. São Paulo: Ática: 1985. (Série Princípios, 24).

_____. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. **Introdução à semánlise**. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

KURZEN, Clemens A. Franken. **Crimen y verdad en la novela policial chilena actual**. Santiago de Chile, 2003. 280 p. Tese (Doutorado em Estudos Americanos) – Universidad de Santiago de Chile – Facultad de Humanidades / Instituto de Estudios Avanzados.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 63-81. (Ensaio de Cultura, 7).

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOREIRA, José Ailton Alves. **O espaço como construção de sentido em *O caso da chácara Chão***. 2006. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

PAES, José Paulo. **A aventura literária**: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. A sabedoria do bobo da aldeia. In: _____. **O lugar do outro**: ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PAVLICIC, Pavao. La intertextualidad moderna y postmoderna. **Criterios**, Havana, (30): 65-87, jul./dez. 1991.

PELLEGRINI, Domingos. **O caso da chácara Chão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PETRO, Peter. **Modern satire**: four studies. Berlin: Mouton Publishers, 1982. (Series Minor, 27).

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: _____. **Selected writings of Edgar Allan Poe**. Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1967. p. 480-492.

_____. Twice-told tales. In: _____. **Selected writings of Edgar Allan Poe**. Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1967. p. 437-447.

POLLARD, Arthur. **Satire**. London: Methuen & Co., 1970. (The Critical Idiom, 7).

PROPP, Vladímir. **Comichidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos, 109).

ROLO, Charles J. Simenon e Spillane: a metafísica do assassinio para milhões. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Org.). **Cultura de massa**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 196-208.

ROSENFELD, Anatol. A doença na obra de Thomas Mann. In: _____. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva; EdUSP, 1994. p. 147-151. (Coleção Debates, 259).

SÁBATO, Ernesto. **Heterodoxia**. Trad. Janer Cristaldo. Campinas (SP): Papirus, 1993.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Rodrigues Morgado. **A Promessa e outros “romances policiais” de Dürrenmatt**: des-figurações e trans-figurações. Disponível em: <http://www.letras.up.pt/upi/ilc/i_info_texts_on_line_A_promessa.htm>. Acesso em: 25 ago. 2005.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios, 1).

SCIASCIA, Leonardo. **A trama**. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **Majorana desapareceu**. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SHKLOVSKY, Viktor Borisovich. Sherlock Holmes and the mystery story. In: _____. **Theory of prose**. Trad. Benjamin Sher. Elmwood Park (IL): Dalkey Archive Press, 1991.

SIMENON, Georges. **O enforcado**. Trad. Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Porto Alegre: L&PM, 2004a.

_____. **A fúria de Maigret**. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Porto Alegre: L&PM, 2004b.

_____. **A primeira investigação de Maigret**. Trad. Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Porto Alegre: L&PM, 2004c.

_____. **A velha senhora**. Trad. Raul de Sá Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Porto Alegre, L&PM, 2005.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios, 166).

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário, 49).

_____. **Best-seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 14).

SOETHE, Paulo Astor. Dürrenmatt: a patologia do poder e a opção pela comédia. In: **Revista Letras**, Curitiba, v. 41/42, 1993. p. 143-164.

_____. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 7, n. 2, 1998. p. 7-27.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. 4 ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-104. (Coleção Debates, 14).

WILSON, Edmund. **Classics and commercials**: a literary chronicle of the forties. New York: Farrar, Strauss and Company, 1950.

ZILBERMAN, Regina. A literatura e o apelo das massas. In: AVERBUCK, Ligia (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. p. 11-31.